التقنيات الفنية خلف ظاهر النص

دراسات نقدية

بقلم

حسن غريب احمد

قراءة نقدية

(رواية دنيا زاد)

انعكاسات فى مرآة الأدب

للأديبة : مى التلمسانى

الأديبة الشابة (**مى التلمسانى**) التى قدمت لنا هذه الرواية الجديدة (دنيا زاد) و بالطبع هى ليست الرواية الأولى التى تقدمها للمطبعة الأدبية (**مى التلمسانى**) و لكنها قدمت لنا من قبل رواية " نحت متكرر " و لقد كنت متابعاً لهاتين الروايتين ٠

و إذا أردنا أن نقترب من عالم (**مى التلمسانى**) ٠٠ نستطيع القول أن (**مى**) إلى جانب أن لها هذه التجارب الروائية ٠٠ تشتغل بالدراسة و النقد و ذات قلم فى الكتابة اعتقد إنها من الأقلام الشابة الواعدة لآن (**مى**) تنتمى لأسرة ذات علاقة و شيجة بالفن و هى أسرة التلمسانى و خاصة بفن السينما و هو قريب جداً من فن الرواية و الإبداع و " دنيا زاد " هى رواية كما يتضح من العنوان تحاول أن تقطف الأسطورة القديمة و الشهيرة فى (**ألف ليلة و ليلة**) من أول تسمية العمل ذاتها ٠٠ فتلعب بالاسم هذه اللعبة المزدوجة للمخلوق الروائى الذى سنكتشف فيما بعد عندما نمضى فى قراءة العمل أنه مخلوق مهدد بالفناء لا يبقيه على قيد الحياة سوى الكتابة و سوى تسجيل مولده المجهض ٠

تتميز رواية " دنيا زاد " بأنها رواية حداثية و إن كانت بسيطة و عفوية فى الوقت ذاته ٠٠ و ابرز مظاهر هذه الحداثة ٠٠٠ أن الأصوات فيها متعددة و الانتقالات فيها كثيرة فالراوى يمكن بان يكون ضمير الراوى الكاتب نفسه لكنه لا يستأثر و لا يحتكر عملية السرد بل تدخل الشخصيات أيضا هذا المجال لتتحدث سنجد مثلا انه فى بداية الرواية تعطى صوت الرواية لزوجها الذى لا تسميه و و أن كانت تصفه فيحكى نفس الاحداث التى سبق للراوية أن حكتها لكن من منظوره الخاص و بوجهة نظر أخرى ٠٠ و هذا هو مظهر من مظاهر الفن – اللعب – الحداثة – الجميل فى السرد ٠٠ لا تكون مجرد حكاية عادية – و أيضا نستمع إلى صوت آخر هو صوت إحدى صديقات الراوية و اسمها " نورا " و نعرف أن هذه الأسماء ليست من محض التخيل لكنها قريبة أيضا فى الحياة الواقعية ٠٠ و تسرد على لسانها حلماً سوداوياً شفيفاً ٠٠٠ و نلاحظ أن الراوية فى معظم أجزاء الراوية قد تحرص على تقديم هذه الأصوات المتعددة و الأصوات تتراوح بانتظام مع ضمير الأنثى ٠٠ ضمير المتحدثة لكى تخفف عن روحها صقل التجربة التى تبهظ مشاعرها و ترهف وجدانها ٠

و عندما نقترب من موضوع الراوية فهى تقدم فيها تجربة ولادة شاقة و مهيضة لوليدة توفيت على حسب عبارة الرواية – نتيجة انفصال تام فى المشيمة كما جاء فى تقرير الطبيب ٠٠٠ لكنها لا تعرف ذلك للتو – اقصد الراوية (انتظروا عليها يومين حتى تقوى على تحمل النبأ كانت تعتزم تسميتها (دنيا زاد) على طريقة الأمهات المثقفات فى اختياراتهن المسببة بالبواعث الأدبية) و تنحفر هذه التجربة بعمق فى ذاكرة المتلقى لصعوبة تكوينها لأن المتلقى يبذل جهداً حقيقياً لمتابعة الانتقالات الحادة لأصوات الرواية و بمساعدة نمط توزيع السطور على الصفحات ٠٠ و هى فى البداية تلعب لعبة الكتابة ، طريقة كتابة السطور على الصفحات تساعد فى

هذا ٠٠٠ لكن النمط الكلى المعتاد تشغيله الرواية الملتبسة بالصوت الأول و فجأة نجد أن هذا الصوت ينقطع و تتشكل السطور بهامش أبيض عريض إيذاناً بدخول صوت آخر ٠

أقسام الرواية

و قد قسمت الأديبة الرواية إلى عدة فصول ٠٠ يستقر الفصل الأول على التراوح بين الزوجين حيث لا تكتفى الرواية بتقديم عالم الأنثى بكامل تفاصيله و لون حساسيته – كما أشرنا – بل تضع قناع الرجل أيضا لتختبر طريقة تلقية للأحداث و نوعية ممارسته فيها ٠٠ و حينئذ تبرز لنا المفارقات الطريفة بين حساسية الرجل من ناحية و حساسية المرأة من ناحية أخرى كيف يخفى عنها – مثلا – طرفاً من الحقيقة حفاظاً عليها ٠٠٠ فى هذه اللحظة ندرك أننا أمام مشروع كاتبه له أبعاد نصية متعددة فهى كاتبة امرأة لا تكتفى باسترداد حقها فى وصف عالمها الأنثوى الحميم و تحديد طبيعة حساسيتها الجمالية بالكون مما يتطل تسمية الأشياء بلغتها الخاصة بل تطمح إلى أبعد من ذلك ٠٠ تمد وعيها ليستوعب الرجل أيضاً بمعنى أنها تحاول أن تتمثل عالم الرجل – تعيره كلماتها ٠

أدب (مى التلمسانى) النسائى

ربما هذه الملحوظة تنقلنا إلى أن حكاية حساسية المرأة الأدبية حالياً من أن يسمى إبداعها بأدب نسائى أو أدب أنثوى ٠٠ أصبحت هناك حساسية ٠٠ لكن مثل هذه الرواية التى تعبر عن أدق أحاسيس المرآة و التى لا يستطيع أن يصفها اى إنسان أخر أو أى رجل ٠٠ أحاسيس أمرآة حملت ثم أجهت ٠٠ هذا إحساس له خصوصية شديدة جداً و هذا ما يدفعنى أن أتساءل لماذا لا نعترف بأن هناك أدب نسائى أو أنثوى ؟ ؟

فهى تريد بطبيعة الحال أن تقدم هذه التجربة البالغة الخصوصية و الحميمية من منظور المرأة مما لا يستطيع أن يكتبه الرجل و يريد أيضا أن يقوم بدور تقديم وجه الحياة الآخر المكتمل منظور الرجل ٠٠

لأن الرجل طالما كتب باسم المرأة فمن حق المرأة أيضاً و هى تكتب أن تتمثل الحياة بشطريها بكامل أبعادها و تمارس و تجرب و تتقن صناعة متخيلها فى تمثيل ردود فعل الرجل على تجربتها الخاصة و هى أيضاً من هذه الوجهة أصدق شاهداً من الرجل نفسه ٠٠ لأن الرجل لا يصف بدقة و موضوعية رد فعله ٠٠ لكن من يخاطبه ٠٠ من يلمح وجهه ؟

بناء الوعى المزدوج

على أى حال سنجد هنا أن هذه الطريقة تسمح ببروز الظلال بين التصورات و الصور تصبح ثنائية الصوت رجل أو امرأة هى الطريقة لكشف هذا التماس و التقاطع بين العالمين و يتعين على القارئ لكي يتلقى و يستوعب هذه التجربة أن يبنى وعى مزدوج مجسد لكل من الموقفين ٠٠ و هنا سنجد أن الكتابة تكتسب كثافة خاصة و تكتسب عمق واضحاً لأنه كلما تعددت الأصوات أصبحت اللعبة أكثر تركيباً و تشويقاً و ثراء ٠٠ خاصة أن الراوى العليم بكل شئ قديم يختفى و يصبح أمام مجموعة من الأصوات تقوم بتوزيع الأدوار و التمهيد للانتقالات ٠

و تصنع الكاتبة هكذا طرفا من اشاراتها المتميزة لتفادى الخلط و الارتباك فهى احيانا – مثلا – تأخذ طابع مسرحى ٠٠ مشهد تقول فيه الكاتبة (الحلم – كإنها تقدم حلماً – اليوم اتمت دنيا ذاد ثلاث اسابيع – هذا لو كانت قد عاشت – سانير شمعة و أحملها إلى قبرها الساكن فى ركن من أركان الغرفة – هذا شئ رمزى نربط به – أفتح باب القبر و أتسلل إلى حيث الجسد الجاثى أضع الشمعة إلى جواره و أبكى مرة واحدة) نلاحظ هنا

أنه حلم كابوس و الكوابيس يتضح فيها أن المقابر تنتقل إلى البيوت و البيوت تذهب إلى المقابر (فـــى طقـــوس حب سرية أراها تطبع على جبينى قبلة حارة كحرارة القبر المغلق) أيضا فى الحلم الاحياء يموتـــون و الامـــوات يتحركون و هكذا ٠٠

الفقد الموجع لمكونات الذات

لكن تظل صورة دنيا زاد و ترددادها العميق فى وجدان الصوت الأول ٠٠ وجدان الراوية الكاتبة ٠٠ هـــى التـــى تبرز إيقاع الرواية و مدى انتظامها حول محور أساسى لأن الشعور الجوهرى الذى يستخلصه القارئ من العمل هكذا هو الفقد الموجع لجزء من مكونات الذات ٠٠ بل ليظل هذا الشعور المعيار الذى يتحكم فى انتقاء الأحـــداث و التركيز عليها ٠٠ فبقية المشاهد و التجارب تكتسب درجة التحامها مع النسيج الروائى العام بمدى ارتباطهـــا بهذا الشعور الذى يمكن أن نسميه " الحبل السرى للراوية " مع أنه انقطع بيولوجياً فى الحمل إلا أنه موصول فى الكتابة ٠

و بطبيعة الحال الكتابة لها وسائل متعددة ماكرة و ذكية لتترك هذا الانطباع بالصدق و لا شك أن الرواية فيهـــا جزء كبير من الصدق ٠

لكننى أود أن أشير إلى التقنية التى اتخذتها الكاتبة لكى تحقق لنا بقوة هذا الانطباع بأنها تقدم تجربة صادقة ٠٠ هى تقنية غريبة جداً ٠٠ فهى فى الدرجة الأولى نوع من الوعى بعملية الكتابة ذاتها ٠٠ فهى تسلط ضوء شديد جداً و تصف بدقه بالغة و متناهية عملية الكتابة ٠٠ بل ميزاتها و ملمحها الأساسى أن هنا الكتابة فيهـــا وعـــى شديد بذاتها الأمر الذى يجعلها مفعمة بلون خاص من الشعرية يتمثل – كما أشبهه فى التنفس أمـــام المـــرآة – بمعنى أن أمامنا فى الكتابة العادية التقليدية نجد الحياة و نجد الصورة التى يمكن أن نقول أنها انعكاساً لها فـــى مرآة الأدب ٠٠ لكن ما تفعله الكاتبة فى هذه الراوية كأنها تقف أمام المرآة – التى يجب أنها تعكس صورتها ٠٠ لكنها تتنفس بصدق بالغ و حرارة شديدة جداً ٠٠ الأمر الذى يجعل كتابتها مثل الرزاز الذى يغطى سطح المـــرآة فلا نرى صورة التجربة بقدر ما نرى حرارة الكتابة ذاتها حرارة الكتابة و هى تكاد تغطى على التجربة ذاتها ٠٠ تصبح العملية الإبداعية هى الأصل ومن المعروف أن الإبداع اقترن فى دراسات علم الـــنفس و دراســـات علـــم الجمال و دراسات كثيرة مفادها بأن الإبداع عملية ولادة ٠

<u> القضية الرمزية فى الرواية</u>**

هنا سنجد أن الإبداع مزدوج ولادة حقيقية و ولادة كتابية من هنا سنجد أن طبيعة تجربة الرواية ذاتهـــا تعطـــى فرصة مواتية لتوهج الموقف هذا الموقف المعكوس حيث يتحد طوق التخليق طوق الولادة البيولوجية مع شـــوق الكتابة و التعبير عن هذه التجربة و يصبح الموت فى الرحم و هذه هى القضية الرمزية فـــى الروايـــة صـــورة للإخفاق فى الإبداع ٠٠

لأن الإجهاض كذلك كما أن الخلق عملية مزدوجة الإجهاض هنا يصبح كأنها و هى تكتب تخـــشى الإخفـــاق فـــى الكتابة مما يجسد الإخفاق فى الولادة ٠ فهى يحكمها هذا الخوف ٠

تبدأ المشكلة عندما تصبح هذه الفكرة فكرة الخوف من الفشل فى الكتابة هاجساً محبباً لاستراتيجية الكتابة ذاتها يصبح الأمر أيضاً فيه شئ من الصبح ٠٠ و نتوقف عند بعض المقاطع أو بعض المواقف التى توقفت أمامهـــا كثيراً و أدهشتنى فى هذه الرواية ٠٠٠ فمثلاً من المقاطع التى بها توتر شعرى شديد جداً عندما تقول :

(اكتب عن الانتظار عن رهبة وجود كائن أخر ينمو هناك وسط شعيرات دموية أليفة تحتضن بقايا الحيوانات الأليفة التى تشبهنا أو اكتب عن ذاكرة خائبة تحتفظ بوجه أزرق فوق صفحة سماء زرقاء تقوم مقام الجنة ، الآن أو اكتب عن قهر الخوف بخوف آخر كأن تخاف على ملابسك من الأتساخ وسط حشد هائل من المتأنقين عديمى الفائدة أو أن تخاف على صورتك فى التلفزيون حين تسألك المذيعة ماذا كنت تقصد بعنوان " نحت متكرر " ؟ ثم تطالع صحف كل يوم خوفاً من أن ينسوا ذكر اسمك فى الصفحة الأدبية فتتصل بإحدى الصديقات لتطمئن على صحة أولادها و على أنها شاهدتك على الشاشة ذلك المساء) ٠

****اختزال المشاهد السينمائية**

هنا نلاحظ إلى نوع من السيناريو و (**مى التلمسانى**) بالطبع من عائلة سينمائية و خير من يتقن صناعة السيناريو لأن السيناريو كأن الكتابة تصبح هى البديل لفعل الحياة من ممارسة تصبح هى الهدف تختزل مشاهد الحياة فى حروف الكتابة و بقدر ما تلتصق الحروف بالواقع الحرفى تضيق رقعة المتخيل و تهبط السماء ٠٠ لأن المشكلة إذا اشتد وعينا بظاهرة لا نمارسها بطريقة تلقائية و عفوية مثلاً ٠٠ أبسط الظواهر التنفس لو انتبهنا إلى كيفية تنفسنا سيرتبك تنفسنا ٠٠ الخطوة و نحن نسير لو انتبهنا لكيفية سيرنا سنتعثر و نقع ٠٠
فأشياء كثيرة جداً تتم بطريقة عفوية و تسليط الضوء الشديد عليها يربكها ٠٠
و أرى أن هذا يرجع لكون الأدبية (**مى التلمسانى**) تمتلك الوعى النقدى كناقدة و هذا بالإمكان أن يربكها كثيراً ٠٠ اعتقد أنه سبباً من الأسباب الجوهرية الوعى الفكرى بالعمل الإبداعى و ليست ممارسته بالطريقة التلقائية البسيطة هذا يشبهها من ناحية أخرى طبيبة نساء وولادة عندما تقوم بتجربة الولادة على الورق ٠٠ و مع أننا نلاحظ ضيق مساحة المتخيل هنا إلا أنه يظل المدى واسعاً و فسيحاً للمبدعة الكاتبة (**مى التلمسانى**) أن تزاول بمهارة بين قدرتها الروائية و قدرتها النقدية لكى ننتظر منها أعمالاً واعدة فى خريطة المبدعات الشابات فى أدبنا العربى ٠

انتهـــــت

دراسة نقدية

السمات الأسلوبية و الصور الشعرية
فى ديوان {{ تشكيل الأذى }}
للشاعرة الإماراتية [[ميسون صقر]]

ميسون صقر – مازالت تثير اهتمام الناشرين و النقاد و المثقفين لأنها أكثر الشاعرات العرب اللواتى تصدر لهن كل سنة طبعة جديدة من أعمالها ، لاسيما " هكذا أسمى الأشياء ١٩٨٢ " و " الريهقان ١٩٩٢ " و " جريان فى مادة الجسد ١٩٩٢ " و " البيت ١٩٩٢ م " و " السرد على هيئته ١٩٩٣ م " – و " مكان آخر ١٩٩٤ م " و " الآخر فى عتمته ١٩٩٥ " و " ديوانها الذى كتبته باللهجة العامية المصرية ((عامل نفسه ماشى ١٩٩٦م)) إلى جانب معارضها التشكيلية الرائعة بإشكالها المتعددة – و أخيراً ديوانها " تشكيل الأذى " الذى بين يدى الآن الصادر عن سلسلة كتاب شرقيات للجميع ١٩٩٧ م و الذى نحن بصدد هذه الدراسة عنه ٠

يبقى إذن هذه الشاعرة الإماراتية العربية محور اجتذاب القراء الذى يزداد يوماً بعد يوم و السبب طبعاً هو العالم الكونى المثير و العميق الذى كتبته فى قصائدها ٠

إن شاعرة بأهمية " **ميسون صقر** " لا يستطاع استيعابها فى جيل واحد و لا فى مكان محدود ، فهى مشرعة على الأسئلة الانسانية الكبيرة و حاملة كنز القلق الأعمق ٠

**** الرؤية المعيارية فى تقسيم الأساليب و التقنيات :**

لقد انشغل كثير من نقادنا على امتداد العصور بمطاردة شعرية النص من خلال مرجعيات تاريخية و اجتماعية و نفسية و غالباً ما كانوا يقيسون جماليات النصوص الأدبية من خلال وفائها بشروط المحاكاة ، أو استجاباتها لنظريات الانعكاس بوصف الأدب مرآه تعكس الأعراف و التقاليد أو تعكس المتغيرات الاجتماعية أو تعكس ذات المبدع نفسه ، متجاهلين أن النص الشعرى هو قبل ذلك فن وواقعية جمالية ، تستجيب لعناصر بنائها و تشكلها الفنى قبل أى شئ آخر – و هذا التشكيل يعود إلى بنيته الأسلوبية ، و مستويات التحويل الجمالى لتجربته ٠٠٠ و بخاصة تلك الطرق و التراكيب و الصيغ غير العادية التى يلجأ إليها الشاعر فى إنتاج دلالته الشعرية ٠

و لا جدال فى أن النقاد العرب القدامى قدموا رؤى و استبصارات نافذة فى جماليات النصوص و أساليب التشكيل ٠٠ فى إطار الجزئيات ، ما يعجز الكثير من المتأخرين عن مجارتها لغة و معجماً و نحواً و صرفاً و بلاغة ٠٠ ووقفوا طويلاً أمام تقنيات علم المعانى و البيان و البديع التى كان لها دور لافت فى الصياغة الأدبية ٠٠ و لكنهم للأسف لم يستطيعوا التخلص من مأخذين اثنين كان لهما أثر سلبى فى مسيرة النقد العربى ::

الأول : الرؤية المعيارية التى تقسم الأساليب و التقنيات ليس من خلال أهميتها فى الواقع أو حسب ترددها فى النصوص و إنما بحسب قيمتها المثبتة فى الذهن أو العرف سلفاً ٠

ثانياً : عدم النظر إلى النصوص وحدات كاملة ٠٠٠

و إنما كانوا يعمدون إلى تفتيتها جزئيات استجابة لنزعة التقعيد ٠٠

قد تتداخل مباحث الأسلوب مع الشعريات ، غير أن الذى لا شك فيه أن مباحث الأسلوب يمكن أن تمد النقد الأدبى بروافد مثمرة يمكن أن تضئ الكثير ٠

أسوق هذه المقدمة و أنا أتابع خارطة الشاعرة المتميزة " ميسون صقر " فى مساحة واسعة من النتاجات الشعرية المتباينة فى اتجاهاتها و مستوياتها ، ما يصعب معه استخلاص قواعد عامة و قوانين محددة تضبط أساليب الشعر الإماراتى بكل اتجاهاته ٠٠ ٠ لذلك سأكتفى بإبراز بعض السمات الأسلوبية و الصور الشعرية التى تهيمن على نصوص شاعرتنا **ميسون صقر** ٠

٠٠ الصور الشعرية

الصورة الشعرية ٠٠٠ أذن لدينا (صورة) و (شعر) فيلزمنا قبل حديثنا عنها أن نعرفهما معاً ، حتى لا نحيل إلى مجهول ، و لنبدأ بتعريف (الشعر) أولا :

الشعر ((تعبير فنى موزون عن تجربة إنسانية))

هذا التعريف الذى وضعناه ، و نعمل بمقتضاه – نقداً و إبداعاً ، منذ وعينا النقد و الإبداع ، و علينا أن نشرحه حتى نكون على وعى به ، تعبير و ليس (توصيلاً) فالتوصيل و هو وظيفة (معلومات) يراد (توصيلها) و هنا لا نحتاج إلى (تصوير) ٠٠

أما التعبير فهو لغة الأدب و الفن بمختلف أنواعهما ، فالأديب و الفنان يعيش ما فـ (يعبر) عنها و لكن ، أليس الإنسان (معبراً) بطريقة ما ؟؟ حتى بدون لغة ، أليست (الدموع) تعبيراً عن الحزن – و قد تكون عن الفرح ! أليست (الابتسامة) معبرة عن شئ الأحاسيس و المشاعر ؟ و تقطيبه الجبين ألا تعبر عن ضيق أو غضب ؟

إذن فما ميزة الفنان أو الأديب إذ ((يعبران)) ؟

لذلك جاء قولنا (فنى) فالتعبير (الفنى) هو الذى يقوم على متطلبات الفن باستخدام لغة خاصة به تخضع لقواعد و قوانين معينة ، و هى لغة (مجازية) نبع من العقل و العاطفة معاً ، تعكس لغة (العلم) ؟ التى تقوم على العقل وحده و لكن !!!

أليس هذا (التعبير الفنى) قاسماً مشتركاً بين كل الفنون و الأدب ؟ أجل بل لابد للفنون و الآداب أن تقوم على هذا التعبير الفنى الذى هو فى الحقيقة (تصوير) لما يعمل فى نفس الأديب أو الفنان ، و لهذا قلنا (موزون) ليكون الوزن فيصلا يميز الشعر من النثر الفنى ، فكل ما يحمله النثر الفنى من أفانين مجازية ، يحمله الشعر ، بل لقد يعلو النثر الفنى أحياناً على الشعر فى استخدامه لهذه الافانين ٠٠

هذا ما وضعناه تعريفاً (للشعر) فما هى الصورة (الشعرية) ؟؟ هى باختصار شديد ، (تجسيد شعرى جزئى) فما الصورة الأدبية و الفنية إلا (تجسيد) لاحساس أو شعور أو موقف أو حالة من

الممكن أن نضبط كل هذا فى قولنا ((تجسيد لما هو معنوى)) و قد تنحوا أحياناً نحوا ((تجريديا)) بالنسبة ((للمادى)) و لكن هذا قليل جداً ، فليس من طبيعة اللغة (لغة الكتابة) التجريد ، بل هى ما جاءت إلا (لتجسيد) ما يدور فى الصدور ، وقد يقول قائل ٠٠٠٠

ليس التجسيد مقصوراً على (الصورة) وحدها فالعلم الأدبى أو الفنى (تجسيد برمته) و لهذا قلنا تجسيد (جزئى) فالعمل الأدبى أو الفنى كل أجزائه (الصور) من تلاقى الصور يتم العمل كله ٠

٠٠ **الصور الشعرية لدى الشاعرة :**

اتفقنا إذن على أن (الصورة الشعرية) هى (تجسيد شعرى جزئى) و الآن فكيف نرى الصورة الشعرية عند ميسون صقر فى ديوانها (تشكيل الأذى) ٠

و يداك معلقتان فى ألم العناق

هنا اليد (ألم) و الألم (صوت) و العناق مما (يرى) لا مما (يسمع) فهنا (تراسل الحواس) حيث تضفى الشاعرة صفة شئ على شئ آخر لا يشاركه أصلاً فى هذه الصفة توظيفاً جيداً ، فرؤية الألم تثير فينا شجناً ، و لكنها تضاعف حين يكون لها (عناق) ففى هذا (تجسيد) للأيادى فى صورة كائن حى يئن ألما ، مما تثير أوجاعنا حياله فإنها قد شغلت منا (حاستين) الألم و اليد ، فكان وقعه اشد إيلاماً مما لو رأيناه فقط أو سمعنا و حسب ٠

المزج بين المادي و المعنوى

لا تفلتها لذة الليل
لكنها فى ردائها الذى كلما خلعته
اشتدت شهوتها فتنة
تشبة القدمين السائرتين
نحو هذه الظلمة فيها

الشاعرة هنا تمزج بين ما هو مادي و ما هو معنوى فلذة الليل و الرداء الذى خلعته ٠٠٠ هما هنا يرسفان فى القيود و تقييد القدمين الثائرتين أمضى من تقيد الايدى و الارجل فمادة القدمين من الرقة بحيث لا تحتمل خشونة القيد و قيد القدمين لن يكون إلا فى الظلمة و قد يكون قيدها نوراً يعيش أو مناظر تؤذى ارقً يحرمها لذة النوم ، أو عله ، و هو يصب فى النهاية فى الظلام و القدمان ترسفان (الشهوة) من شبق و هذا هو المزج بين المادى (الشهوة) و المعنى (شبق) و قد حاولت أن أتمثل هذه الصورة فلم أوفق ، (فالقدمان السائرتان) و (شهوة الفتنة) توحى بالاعتناق ففيهما النور و التالق و الحركة ، كذلك فالشبق منه من (الحيوانية) ما يتنافى و ما فى الظلام من سواد (و لكنها فى ردائها الذى كلما خلعته) حصارا آخر يؤكد تقييد الجسد ، و تقيديها يؤكده مما يوحى نحوه (انحنت ، و الشرفة تعلو) و خلع الراداء يفيد تغير وجها بهذا الوصف و لم تذكر (الشهوة) أو تجعلها من معطيات (الفتنة) فهذا يترك للمتلقى استشفاف الموقف دون تدخل من الشاعرة ٠

(الرقصة التالية ستعلمان أكثر) التعبير هنا موقف فالشاعرة لم تقل (ستعلمنى) أكثر ، و إنما قد جعلتها للجمع (ستعلمنا فقولنا أنا) (العشق) أقوى من قولنا أنا (أعشق) فالتعبير (بالمصدر) افعل من التعبير (بالفعل) فهى تعى أن (الموصوف) هو هو عين (الصفة) أو على الاصح هو هو (مصدرها) ٠

هكذا تضحكنى الأشباح
هكذا ألهث وراء الظل

تصوير مجسد للضحك فى صورة لها من الفعالية مما يجعل (الظل) يلهث و إضافة (الشبح) للضحك أشد فعالية مما لو قالت (تضحكنى هكذا الأشباح) من رحلة الغيبيات إلى رحلة النور و الألق و الفؤاد ٠٠ و رحلة الفؤاد لا تكون إلا رحلة (حب) ، (الظل) شئ (غامض) و الرقصة ستعلمنى و الرداء و لذة الليل ٠٠ فشاعرتنا تريد أن تقول أن هذه الفتاة المخترقة رغبة ، المحاصر وجهها ما بين كتاب و سوار ، يخرجها من أو من سيوجهها فى عالمها (الشهوة) ضحك الأشباح و لهث وراءها و لكن كلمة (الهث) مثل (ظلام) يذهب بالادلة قد جاءت لا تساوق المسار النفسى لهذه الصورة ، فالتى تحيا (الأشباح) هى فى الحقيقة رحلة (شحوب) حتى (وراء الظل) و إنما هو جو مشحون باللهب و السعير و لا يقال عن نار الشهوة إنما (اللهث) إلا فى موطن (السخرية) و فى الحقيقة لقد وقفت الشاعرة ميسون صقر من حيث (السيناريو) فقد جاءت الصور مجيئاً يسلم كل صورة إلى التى تليها ، حينا و بعدها شعراً لابط إحدى الجثيتين

غصون لأشجار تكسرت
و بعض نبيذ معتق

تعبير جيد جداً فالشاعرة تقل الأشجار لغصون تكسرت و تركت لنا محن المتلقين تتمة الصورة ، أو استشفاف ما تريده الشاعرة دون إيضاح ، و هذا مما يجعل المتلقى أكثر بمعاينة للعمل ، إذ أنه يشعر بأنه (مشارك) فيه و مناجل لأجساد تلاقت فى ود ٠٠

صورة بعض ضوء
تحت الخيمة السوداء
غصون لأشجار تكسرت
و بعض نبيذ معتق
مناجل لأجساد تلاقت على ود
و الهواء الثقيل

يصيح نجمة محيرة و تخيلها متعذر – فمناجل الأجساد هذا (تجريد) مقبول يصور الجسد فى حالة (الألتقاء) و هذا يكفى (التلاقى فى ود) أما كون المناجل فى ود فمن الممكن أن يشرق و لكن فى أعين الأخرين أو حتى فى دمائهم ، و قد نقبل بعد جهد ، أن يتلاقى الجسد فى ود ، كإنعكاس لحيوية الجسد و تألقه على الدم و لكن لم هى (مناجل) بالتحديد ؟ فلو قالت (بأس الأجساد تلاقت فى ود) لما تساءلنا و امتداد الشارع ما بين الفؤاد و البصر صورة متماثلة فها هو الشارع يطول و يرحب فهو يقع ما بين لذة (الصبح – و النجمة) فأن حد من ناحية الصبح فلا يجد من ناحية (النجمة) و الشاعرة لم تقل ما بين (صبح و نجمة) و إنما ما بين الصبح و النجمة المشع للضوء و كلاهما أفعل من (القلب و العين) فالقلب وعاء (النبض و العين وعاء البصر) فالشاعرة إذن خارجة عن الحضارة بين (وعائين) و هو يزداد (طولاً) كلما نظرت الشاعرة للقمر و هذه

صورة فريدة ، فالشاعرة حين تنظر إلى الملأ لا ترى ما (يحد) طريقه ، فعيناها سابحتان فى (لانهائيــة) و هنا نظرت إلى (نجمة الصباح) و النجمة بما تحمل من رصيد شاعرى لا حد له ، أكثر رحابة من (الــسماء) ذاتها لا من حيث (الرفعة) و لكن بما تحمله من خيالات عبر القرون فيكون الانجذاب اليه مــستغرقاً بحيــث لا يرى السائر المنجذب لطريقه نهاية ٠

و الهواء الثقيل
يصبح نجمة حينا

لماذا (الثقيل) فهذا يدعو للتساؤل لاسيما و الشاعرة لم تشر من قبل إلا إلى (الخيمــة الــسوداء) و تكــسر الأشجار و إن كان مقصود بها مجرد (اللقاء) تقول تلاقت على ود - إلا أنها تسعى (الجثيتــين) لا تتفــق مع لقاء مناجل الأجساد بالقيدين فالشاعرة لا ترمى بالطبع إلى الرضا عن القيود و بحيــث يكــون هــذا الرضــا ملاصقاً للهواء الثقيل ٠

يجتثنى عرق ينزف

تعبير موفق على الرغم من مجافاته لمنطق القائل لـــ (يجتثنى عرق ينزف) فالعروق (وعاء) و النزف (دماء) و المنطق يروى السائل عن وعائه و لكن فى مجال الشعر يعذب أحياناً أن (نكسر) هذا المنطق كذلك (عصموا الاعضاء بالبتر و خلقوا من أعضاء أخرى) فالبتر يجعل من العضو (منفصلاً) ذا انفصال يجهز على باقى الأعضاء عضو إثر عضو ٠٠ من قصيدة (العصيان) ٠

حنانى الذى مر علىّ دون أن أراه

الحنان الشريد (إنحناء) فاقدامنا المرهفة و خطانا (توسدت) هذا الحنان فهو يمر شارداً لا يستقر تعرف كيــف تلوك المسافات و مرور الحياة حين استوعبها الذئاب ، فالمسافات و مذاق نكهة الفم تــصور جيــداً لهــذا (الحنان) بالحب فهو متعود على (مرور الحياة) للمسافات و الإرتحال الطويل فى عالم الحب و كــذلك الحرقــة التى تسيل على الكرسي من الجسد للأعين العنيدة فهى عاشقة مغامرة تواجه عناء الأعين ٠٠ مــن قــصيدة (الوهم) ص ٣٤

لا تبوح لي
و لا تكثر الكلام عنك
و حين أصيح فى هذا الفراغ
أنت أعلم علم المعرفة
بأنك لن تصافح يدى إلا بسكين

(البوح) هنا هو (لحظة سحر تطوف بالمصافحة) فهذه اللحظة لا تحملنى أنا و إنما تحمل عنى الفراغ فهــى (أعلم أعلم) بطريق المصافحة بحيث تحول إلى مجرد (محفه) أنا عليها ٠٠ فهى لم تكلفنى عناء الــسعى و إنما أبقت على قواى أن تبدد فى سير و أبقت على ذات الصياح أن يتكبد عناء المصافحة ، كذلك فقد أقالت اليــد

المحملة بسكين سنين العمر من تعثرها لأنك فى (تجسيد) هذه الصورة للعمر و تصوير فى هيئة القلب الذى يحمل سكينا لتقبل الحبيب حين يتعثر فى بعد المسافات بين حبيبته ٠

يداك تبدلان نزقى
ما سهوت حين يمتلك القلب
موتك الذى احمله
ولادة فى السر

و هنا إيحاء باستجلاب الأمن و الذكريات الفرحة من باب (لتكون لك مرفأ) و جميل جدا أن تأتى الحبيبة كالصخرة لتفتح شباك القلب و ما يفتح صباحا إلا لدخول النور و النسائم (صرختى فى الجبال) المشعرة بالألفة ٠ أما صرختى فى الجبال و أجلى ينسحب فإذا به (مولود) و إذا بالمرفأ ايدى أم رءوم هى ترشق كل الفنون بالدفء (لأكون عند ظهرك - عبرت) ما لها فى توق الوحدة ، الحزن ، الهم ، الحيرة ، و أنا أسمى مثل هذا التعبير (الولود) ٠ من قصيدة (لأكون عند ظهرك) ص ٥٥ ٠

يناولنى يومه لأجلى
رأيت كيف سأنزل الجبل

الصورة الأولى مصوغة باقتدار فأجلى تناولنى و الأجل (نهاية) مما يجعل من الأجل نتيجة له ، و قد كدت أقول (مناولة يوم الأجل) تحصيل حاصل و لكن لا بأس فمن الممكن النكران مع استمرار المعاناة ٠

رأيت كيف سأنزل الجبل

لا لزوم لها ٠٠ فالأجل هنا يشى بانعدام الحركة مما يترتب عليه (عدم القدرة على النزول) خصوصاً و الشاعرة تكرر معنى (النكران) ٠

و إينما تقلبت أوتار غنى
كأنما روحه معضلة – كأنما ما كنا

و فى تعبيرها (تقلبت أوتاره) امتلاء بالمعنى فى تركيز مدهش ، فكأنها تقول لقد حاولت السعى إليك شوقاً و لهفاً بالغناء و الوتر فهذا الحلم لم يكن حلم (روحه) و إنما حلم يقظة يعنى إنشغالى بك مما دفعنى أن أسعى إليك بروح معضلة و لكن كأنما ما كنا و الأوتار بالغناء أنكرتنى و خانتنى فلم أقو على المجئ إليك فهل أدركتنى روحك ؟ و الروح هنا تعنى (القلب) كلها فهذا تعبير (بالجزء عن الكل) و اختارت العين لأنها أهم وسائط الاتصال و قد ختمت القصيدة ختاماً مدهشاً ٠

لم تكن أمى حين سقطت متلفة
لم تعد ثوبى الذى ألبسنى العافية
و لا محملا بالآثام نحوى
صبرك على الحياة سينفد
و سأعتاده الحب دونك

فها هو الحب (الآثام) تضمه لصدرها و ترسله ليعتاد الحب من دونه يثير صبرها على الحياة ثم ينفد

أحلم كأننى أرى
يجب ألا يتكرر صوتى
أنت شئ أو تحفة

الحلم هو بداية (كل شئ) فالصوت تعبير عن (المادي) و التكرار (عن المعنى) و هذا تـصوير مكثـف ٠٠ فالحلم يعنى (السعى و المضى) و ما من عمل إلا و السعى و المضى روحه و كيانه فالعمل (فعل) و العقـل (حركة) لذلك جاءت (الأحلام) لكن (الكون) محور الحياة ٠

تحركنى بأحشاء الكون معبرة إلى (صبرك على الحياة) إلى حيث التغلغل فى الأحشاء يعيدنا هنا لـيس معبـر (أنت شئ) داسها إلى التحفة مما منها ٠٠ إذن (يتكرر صوتى) و أكثر منهما يتغلغل من الغيرة حتى النخاع و هما ملازمتاه أبداً ولانقطعت به الآثام عن الوصول إلى أى مكان ، و كما حملناه فهو يحمل عن صاحبتهما كـل شئ مركزه فى كلمة (ألبسنى) فكل شئ (بمعيار) و يغامر من أجلى (و سأعتاده الحب دونـك) مكابـدة الظلمة و المخاوف و المجهول ::

كان قد نام فى حضنها
حين وصلنا
تمطت و خرج سريعا

هذا التمطي يضم كل ما هو معنى ٠٠ قد نام فى حضنها و تصح كذلك (خرج مسرعاً) فهى معانقة بالغة فهـا هو يتمطى و يعانق فى (ارتياب) صورة طريفة فعالة الحرير الذى فى كلامه ٠٠

الحصان المتهور
يترك لي ركضا
و صوتى يثرى النزيف
يمتد للكهوف - يتكسر
صورته تشكيل الأذى
يا له من امتداد متكسر

فى كل مكان فيه أسطح نابضة ثم نبضات فإثراء النزف و الصورة المشكلة للأذى – هنا معبرة عن سطح كـل (ركض) العرق ، الدم ، الأنفاس ٠

و بعد هذه الصورة الفريدة لشاعرتنا المتميزة ميسون صقر لا أجد ميلاً إلى الاستمرار لأن الديوان زاخر بالعديد من الصور الموحية و إنما أنا مقدم نماذج فحسب و لم أتناول من الديوان إلا النذر فلو ذهبت إلى (الإحـصاء) لأستوجب هذا منى كتاباً ضخماً و حسبنا أن ندفة الذهب تحمل حصيلة السنبلة كله ٠٠ و بعـد فهـذه محاولـة للدخول إلى العالم الشعرى عند الشاعرة الإماراتية المتألقة ((ميسون صقر)) حاولت خلالها الاقتراب من الرؤيا الشعرية عندها و سعيت إلى ايجاد العلاقة الخفية بين موضوع شعرها بصوره الجميلة و أدوات بنائها المتفردة ٠

إن الشاعرة (ميسون صقر) هى علامة ملحوظة فى خريطة الشعر العربى المعاصر بما لـديها مـن حـساسية شاعرية و ما تمتلكه من صدق فنى و مشاعر متوقدة تؤكد مقولة نوفاليس الـشاعر و الكاتـب الألمـانى (ت

١٨٠١) فى شذراته من أن الشعر (هو مسلك النفس الجميلة الموقعة ، صوت مــصاحب لــذاتنا المكونــة ، مسيرة فى بلد الجمال ، أثر ناعم يشهد فى كل مكان على أصابع الإنسانية قاعدة حرة ، إنتصار على الطبيعــة الفجة فى كل كلمة ، فطنة تعبير عن فعالية حرة مستقلة ، علو و إرتفاع ، بناء للنزعــة الإنــسانية ، تنوير ، إيقاع ، فن)

انتهت

المراجع و الهوامش

١ – كتاب (فن الشعر) ترجمة إنجليزية – انجرام باى ووتر – قام بالترجمة العربيــة و تقــديمها و التعليــق عليها د ٠ ابراهيم حمادة ص ٥٦ – طبعة ١٩٨٩ – مكتبة الانجلو ٠

٢ – موسوعة الفكر الأدبى – الجزء الأول – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٨ ص ٤

٣ – دليل الناقد الأدبى – د ٠ نبيل راغب – دار غريب للطباعة و النشر – ص ١٩٧

٤ – نسيم مجلى – دراسة بعنوان (أمل دنقل) كتاب المواهب – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٨

٥ – أنور الخطيب : أدب المرأة فى الإمارات ، الجزء الثالث ، أبحاث الملتقى الثانى ، الــشارقة ، اتحــاد كتاب و أدباء الإمارات ١٩٨٩ م ، ص ٣٠ إلى ص ٣١

٦ – الرشيد أبو شعير : مدخل القصة الإماراتية – اتحاد كتاب و أدباء الامارات – الشارقة فــى ١٩٩٨ م ص ٤٢ إلى ص ٤٣

دراسة نقدية

الملامح الفنية المستحدثة
فى مجموعة
{{ بروفـــــــــات }}
للأديبة : عفاف السيد

عالم الأديبة (**عفاف السيد**) القصصى رحب و ثرى يحتاج إلى العديد من الدراسات النقدية لاستكشاف جوانب هذه الرائدة الفنانة التى أصلت فن القصة الحديثة فى مطلع التسعينات – و مازال عطاؤها مستمراً بقوة و حيوية و أستاذية ٠٠ صدر من قبل للأديبة (عفاف السيد) أربع مؤلفات هى (قدر من العشق) قصص – عن الهيئة العامة المصرية للكتاب ٩٤ – و رواية (السيقان الرفيعة للكذب) دار قباء ٩٨ – و (سراديب) قصص – عن مركز الحضارة العربى ٩٨ – ثم المجموعة القصصية الخيرة (بروفات) الصادرة عن سلسلة أصوات أدبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٨م – إلى جانب ما يصدر لها فى المجلات و الصحف الأدبية المتخصصة من قصص قصيرة يوماً بعد يوم ٠

أولاً : تطور وعى الشخصية القصصية

عفاف السيد تتميز بحسها الفنى الرقيق و ذوقها المثقف و رهافة اللفظ ٠٠ و براعة تصوير المواقف التى تكشف عن أبعاد الشخصيات التى ترسمها بدقة و تبرز أبعادها الاجتماعية و النفسية و الخلقية ٠٠ و تكشف عما تعانيه من صراع مع نفسها ٠٠ أو مع الآخرين ٠

و لأن هذه الشخصيات سوية وواعية لها ضمير حى يقظ تخرج من أزماتها منتصرة على نفسها فى لحظات الضعف و هذا أقوى الانتصارات على النفس أو على الآخرين ٠

و الملفت للنظر حقاً فى سلوك هذه الشخصيات أنه سلوك طبيعى لا افتعال فيه تتعرض للحظات تكون فيها قوية و لحظات تكون فيها ضعيفة و لكن نرى (عفاف السيد) فى لحظات الضعف التى تتعرض لها شخصياتها سواء بسبب اجتماعي أو بسبب العلامات الجنسية التى تتناولها الكاتبة بشكل طبيعى يدير الصراع الداخلى بين الخير و الشر حتى يكون لانتصارها معنى و عبرة للآخرين ٠ و تبرز أيضاً أن هذا الانتصار لم يجئ عفواً و لكن نتيجة حتمية لتسلح هذه الشخصيات بالأخلاق و الثقافة و لتؤكد أيضاً أن الخير هو الأساس فى الإنسان و بهذا الخير تستمر الحياة – و تتأكد العلاقات بين الناس ٠

و (**عفاف السيد**) لا تعرض نفسها على شخصياتها و لكنها تفصح بنفسها عن أفكارها بشكل طبيعى من خلال الحوار المناسب لعقلها ومن خلال المواقف التى تتحرك فيها بطبيعة ، كما أن الكاتبة تقدم شخصياتها من تجارب عاشتها بنفسها أو تجارب سمعتها عن الآخرين تتمثلها الكاتبة تماماً ثم تخرجها بعد ذلك عملاً فنياً و المعروف انه " لا يوجد عمل فنى إلا و له ماضى فى نفس صاحبه ، هذا الماضى هو تجربة قديمة مرت بهذا الشخص فتركت أثاراً فى نفسه ، هذه الآثار قد تخفى من السطح و لكن لا يعنى أنها ماتت "

ثانياً : صورة التكوين النفسى و توظيفها فنياً :

تتجه الكاتبة فى أغلب قصصها إلى العالم الداخلى النفسى للشخصيات ، و لا تحفل كثيراً بالواقع الخارجى إلا بمقدار ما يحفز الشخصية إلى الارتداد لذاتها و ذكرياتها و أزمتها الحاضرة .

و لا تشغل الكاتبة نفسها بما يشغل به كتاب آخرون أنفسهم من رصد لأحوال أو قضاياه أو علاقة الناس بعضهم ببعض ، بل تقدم شخصية تعيش لحظة نفسية متوترة أو متأزمة تتصل عادة بحدث بعينه من الواقع بل تنبع من تكوين نفسى ممتد كامن يستثيره حاضر عارض ، و ترسم الكاتبة أبعادها من خلال عرضها لهواجس الشخصية و حواضرها و ذكرياتها .

و قد تزاوج الكاتبة بين العالم الخارجى الذى تتحرك فيه الشخصية ووجودها الباطنى النفسى ، لكن عناصر العالم الخارجى تبدو مختارة عن قصد لكى تحفز الشخصية إلى ما تفكر فيه أو تشعر به ، فليس مشهد طبيعى مقصود لذاته ولا شخصيات ثانوية تعنى الكاتبة برسم ملامح مميزة لها ، بل تبدو كل عناصر القصة كأنها مجرد مفاتيح لذلك العالم النفسى المغلق على ذكريات الماضى و هواجس الحاضر و قد تتوالى "جزئيات " العالم الخارجى وتكثر حتى لتوحي بان الشخصية قد خرجت من كيانها الفردي المحدود إلى محيط اكثر سعة واشد ارتباطاً بالحياة والناس لكن القارىء إذا تدبر أمر هذه الجزئيات يدرك إنها تدور كلها في فلك اللحظة الشعورية الباطنية ،وإنها تشترك جميعاً فى "تعميق " إحساس الشخصية بأزمتها أو هواجسها .

ثالثاً :استدعاء العناصر الممتزجة داخلياً وخارجياً :

ولعل خير نموذج لهذه السمة الغالبة على طبيعة "التجربة " القصصية عند (**عفاف السيد**) يتمثل في قصتها "جروح قديمة "التي تنبىء مطلعها بذلك الامتزاج بين الخارج والداخل،أو باستقبال الخارج كما فى الداخل من ألوان المشاعر .

- وهى في الأغلب ألوان قائمة تختلط فيها الحقيقة بالأوهام :"بيتي القديم ،وحبيبي القديم ،وسلمات أتابع صعودها فتتهاوي ولا يبقى من المدينة سوى ما قبضت عليه روحي وأنا أعدو خلف الأيام الكثيرة- في غير تذمر – التي تكلست في خيالي ،ويتفشى الحنين في ليلاتي لمجرد وقفتي ملتصقة بجدار بيتنا – والرؤية غائمة- أخفى وجهي بيدي ويجري الصحاب ،يختبئون في أماكن كلنا نعرفها،وفي كل مرة نصنع مفاجأة و نضحك ، و فى كل مرة أجرى اختبئ عند بيتك يا صلاح ، تأخذني من يدي ونهرب في زمن كل مشكلاتنا فيه أن تنادينا أمهاتنا فنهرب بالحجج لنبقى دقائق معاً ، مجرد دقائق ما كانت لتكلف المدينة شيئاً ،لكنك كنت تتركني عند باب بيتنا ،
- تناديني جدتي فأستتر بالحكايا من بعدك".
- وتأخذها الغربة ثمانية وعشرين عاماً لم تسكن هدهدات أمواجها براكين الغضب.. فتتحول الرحلة الجميلة القصيرة إلى رحلة نفسية طويلة بعضها رصد شعوري حاد للخارج وبعضها أحلام يقظة ،وينتهي بعضها إلى ما يشبه الكابوس ويبدو استخدام الكاتبة لعناصر الواقع الخارجى مفاتيح لذكريات الشخصية أو وجودها الشخصي منذ بداية الرحلة "اشق عتمة السنوات واخرج متلصصة ،عند المنحنى أجدك فارداً عيونك على كل المخارج التى يمكن أن تحملني إليك ،تمد يدك وتأخذ أصابع الملبن والعيش المقرمش ، تقضم ، و بنظرة جانبية تلمحني والمحك.."

- وتشعر الشخصية القصصية نفسها بما للخارج من قدرة على ابتعاث الهواجس الداخلية وحب الأرض ومن عليها ، فحين تفك حزمات الوقت وتصنع طريقاً إلى " السويس " " على المشارف ألمح كتلة اللهب ساكنة فى الفراغ ، وعيونك هناك منطفئة وعالقة بروحي ، وشظيات قلبي تحوم في الخلاء ، وألمح رؤوس النخلات المجهولة تهرب من عيوني السائلة عنك"
- وفي تيه العودة إلى السويس وقد اشتدت بالبطلة هواجسها الباطنة لا يصبح الخوف خوفاً عادياً مما يمكن أن يستبد بفتاة ضلت طريقها في ظلمة الليل إلى بلدها.. بل يتحول في كثير من الأحيان من شعور طاغ إلى " أفكار " سيطرت طويلاً على الشخصية وانبثقت فى تلك اللحظة مستجيبة للخوف وللسيطرة عليها فى آن :"يستطيل الطريق إلى السويس ، أحاول ألا أبكي كي لا أساقط ملامحك التي خبأتها من السنوات ، على برودة الطريق المحايد ،(لماذا الطرق إليك محايدة يا سويس؟ مع انك فيضان الم وطغيان) وحين يضعف شأن الخارج فى اللحظة الحاضرة ، و يصبح مجرد يلقى فى اللاشعور فيثير دوامات لا نهاية لها ، ينبثق الماضى فى أكثر لحظاته دلالة على وجود الشخصية النفسية وأشدها تأثيراً فى بناء شعورها وتفكيرها وموقفها من الحياة لذلك لا تكاد تخلو قصة لدى الكاتبة من موقف أو أكثر تسترجع فيه الشخصيات بعض لحظات ماضيها ثم تعود لحظتها الحاضرة مرة أخرى، وكما يحدث في التحليل النفسي حين ينبثق مكامن الشعور وأغوار الماضي بعض التجارب المنسية الأليمة، تكون تلك اللحظات الماضية عند الشخصية مشحونة بالألم أو الكآبة أو ناطقة بالمفارقة بين الماضي والحاضر.
- **<u>رابعاً :البناء الزماني والمكاني :</u>**
- ففي قصة "بروفات " والتى تحمل عنوان المجموعة القصصية..امرأة تعشق رجل متزوج وهي تستطيع أن تظلل حاجبها وان تستخدم الروج الباهت حتى لا تكتشف زوجته مكانه وهى تتابع الركض في حضنه ولن تترك آثارها في أي من مناكبه.. لذلك تحثه على الاتصال بها للقاء حار.. بهذا التردد الدائم بين الماضي والحاضر تتيح الكاتبة لنفسها أن تظل بمنأى عن تفصيلات الواقع الخارجي ، اذ تنتقي من الحاضر أحفل لحظاته بالشعور النفسي الداخلي، وينبعث من الماضي أنسب لحظاته للحاضر،وتقتنص موقفاً صغيراً أو مشهداً بعينه من الطبيعة يعمق شعورها وشعور القارىء باللحظة الحاضرة.
- حتى حين تبدو القصة وكأنها خرجت عن هذا الإطار النفسي لتتابع شخصية واقعية مثل قصة"ولد طويل يعود لآخر الفصل "لا تلبث ملامح الواقع أن تغيم في رؤى مختلفة لتلك الشخصية .. يراها بعض أصدقائها و معارفها كل حسب تجربته معها .. حتى تنتهى إلى أن تكون شخصية يصعب أن يحدد القارىء ، لها وجوداً "واقعياً " خاصاً .

- ومنذ بداية القصة تبدو رمزية الشخصية في عبارات شعرية تشير إشارات عجلى إلى "ذكريات الماضي" :"الشيطان هو الأجمل.أضع يدي حول وجهي ابحث عن متكأ لأمنياتي في عينيك ، ولما لم أجد سوى الحكايا ، أوزع ذراعي ما بين المنضدة وانبهاري بك ..هل تسمح وتعيد سرد حكاية الشيطان؟ !
- تلمسني ببراءة طفل في الابتدائية وتعود لآخر الفصل ، ولأنك ولد طويل ، فالأحلام تتقدم نحوك ولكنك تتوقف عند حافة اللمسة وتكمل السرد ،فيضحك الرفاق.."

- والحق أن اللغة والأسلوب محوران أساسيان لهذه المجموعة القصصية من القصص النفسية الخالية مــن الوقائع والأحداث المادية ذات الشأن .
- والكاتبة تعتمد اعتماداً ظاهراً على رصانة "العبارة وانتقاء الألفاظ ذات الايحــاءات النفــسية الخاصــة ، وتصل فى احتفالها بالأسلوب إلى مشارف الشعر ، حتى لتجيء بعض عباراتها من الشعر الموزون دون قصد وقد تنتفع في بعض تعبيراتها بشي من الكتب الروائية والشعرية العالمية ..وقد تبنى عباراتها من جمل قصيرة تبدو في أغلبها منقطعة وأن أسلمت إحداها إلى الأخرى عن طريق الإيقاع أو اللفظ المشترك أو نمو المعنى أو الصورة ويبدو ذلك جليا فى قصة " بدائي".
- :"ستضحك ، حين لن يكون متاحاً لك سوى الحزن الأنيق ، ستبدأه هكذا ،ثم تكتشف وحدتك ومعها مبررا قوياً للصراخ ، فتقول بين نفسك ، وما المانع في اجتراح الوقت بشظيات القلب الملتصقة بالقرار ، اتركها الدمعات تلهب جروحك وتنثال مع نزفك إلى البراح ..تقرر عدم الكتابة إليك لأنها ترغب في رسم خــرائط شبقها فوق جلدك ، وسكب جنونها في مسامك "و"الشبق "و"الجلــد"ومــشتقاتهما ومرادفاتهمــا لفظــان محوريان يدلان على قطبين من الشعور الداخلي المتأرجح بين الإحساس بقسوة الحياة ، وبردتها والحلم بالدفء من البرودة والحنان من القسوة٠
- **<u>خامساً : طبيعة الوصف والأسلوب واللغة القصصية :</u>**
- وقد تبالغ الكاتبة في تجسيد الشعور الطاغي بالتأرجح بين الوجه والدهشة ،بين (عفاف وعادل) فتنساق وراء صور لفظية ومجازات مصطنعة تجيء عن طريق قولها في مطلع قصتها "عادل يقطــف الــورد ":" اكرر " عادل فى الحديقة " ، "عادل ولد نشيط " ترتج السماوات القديمة،يصدح فناء المدرســة العجــوز : "طلعت يا محلا نورها.. "
- "البنات يغنين ويضعن أيديهن تحت وجوههن مرة، ثم يفردنها باتجاه الشمس فارجع للوراء ، واختبــيء خلف الشعاعات".
- ومن تلك الألفاظ التي تتردد في قصص الكاتبة لتكون مفاتيح لبعض مغاليق الشعور الداخلي لفظ يدل على توقع ما قد يأتي به الغد من خير أو أمل أو حب أو طمأنينة ،هو " الإتيان " تقول في قصة تباديل ".
- :"وأنا حين تدق الباب ينفتح قلبي وألقاك في بداية البراءة ثم أتواري عنك لأنك ما زلت في نفس المساحة تدفع الجدران فيختنق جسدي بعطش ابتعادك ،ولا أبدو في مراياك إلا وأنا بكــل ذلــك الــضعف " ولعــل استخدام هذا المصدر غير الشائع صورة من استخدام الكاتبة للغة على نحو فيــه ســعى مقــصود وراء الابتكار وأصالة التعبير .وهي توفق في سعيها في كثير من الأحيان ولا تكاد تغيب عن قــارئي قــصص الأديبة عفاف السيد عنايتها الفائقة باللغة حتى ليمكن القول بأن "التجربة اللغوية "هي العنصر الأساســي في هذه القصص.
- ويقترب أسلوب الكاتبة من بناء الشعر وروحه في اللحظات التي تصفو فيها نفس الشخصية القصــصية من هواجسها ويراودها الأمل في سعادة مقبلة أو رضى وشيك أو حين يستبد بها الخوف والقلق ويمتزج لديها المشهد الخارجي بمخاوف العقل الباطن.

- وفي تلك اللحظات الخالصة للمشاعر أو الوجدان تصبح لغة الشعر - في هذه القصص - أقدر الأساليب على التعبير والتجسيم.
- و من نماذج ذلك ما جاء فى قصة (نقلات خاصة) : (جلست منتبه ٠٠ و انا فى الحقيقة أتاملك ، خطوطك بسيطة و ربما أستطعت أن ارسمك كسمكة مجردة أو حلم يتمدد بروحى فى البراح ، و ربما أرسمك مثلك تماماً ، أو تندهش من فيض ألوانى فى مشارب خطوطك البديهية) ٠
- و لا شك أن هذه المجموعة فى تميزها بنوع فريد من التجربة و أسلوب متميز فى التعبير و سيطرة بادية على اللغة تنبئ بأديبة مصرية عربية كبيرة قادرة على ارتياد تجارب عميقة و بلوغ مستوى مرموق من التفرد و الاصالة ٠

تذكرة

١- ابراهيم سعفان – نظرات نقدية فى القصة القصيرة و الرواية - هيئة الكتاب المصرية القاهرة – ١٩٨٥ م
٢- محمد محمود عبد الرازق – فن معايشة القصة القصيرة – هيئة الكتاب – القاهرة – ١٩٩٥ م
٣- هنرى ودانالى توماس – اعلام الفن القصصى – ترجمة عثمان نوبة – دار الكتاب المصرى – ١٩٥٦م
٤- د ٠ حسن فتح الباب – سمات الحداثة فى الشعر العربى المعاصر – دراسات أدبية – هيئة الكتاب – القاهرة – ١٩٩٧ م
٥- رونالد دافيد لانج - الحكمة و الجنون و الحماقة - سيرة طبيب نفسى – الالف كتاب الثانى – هيئة الكتاب ص ٢٠٩
٦- د ٠ جميل عبد المجيد - البديع بين البلاغة العربية و اللسانيات النصية – دراسات أدبية – هيئة الكتاب – القاهرة ١٩٩٨ م
٧- مذكرات كازا نتزاكى - ترجمة ممدوح عدوان - دار ابن الرشيد للطباعة و النشر – بيروت ١٩٨٠ م
٨- د ٠ رشاد رشدي – فن القصة القصيرة – مكتبة الانجلو المصرية – القاهرة ١٩٥٩ م

دراسة نقدية

التقنيات الفنية الكاملة خلف ظاهر النص

فى مجموعة ((حارس الغيوم))
للأديب / سمير عبد الفتاح

من خدرنى و ربط لسانى ؟ ٠٠٠ من خطل عينى و ملأ السماء بالرماد و القذى ؟ من ألقى بروحى فى برزخ ٠٠ و أفسد قلبى بالنشيج ؟

بهذه الكلمات ٠ كان الأديب سمير عبد الفتاح يلخص لى مفاتيح اكتشاف عالمه القصصى ٠ بل مداخل استكشاف معانيه و أحساسيه الكامنة خلف ظاهر النص ، و التى تعكس الهموم التى تشغله و تشكل محوراً لرؤيته و رؤياه ٠٠ و كيف عبر عنها و ماهية التقنيات الفنية التى استخدمها للوفاء بحاجات هذا التعبير ٠

فنصل من خلال ذلك إلى التعرف على تصورنا لهذه الوظيفة عنده و نصيبه من الإضاءة و الإضافة لحركة القص المعاصر ٠

لكل كاتب عالمه الخاص الذى يعيش فيه و يظل ظله ممتداً فى أعماله و لا يمكن الوصول إلى سره و سماته إلا بالمعايشة الكاملة لأعماله كلها حيث تكتمل الصورة إكتمالاً يكشف عن أفكار الكاتب و عالم الكاتب (سمير عبد الفتاح) عالم ليس سهلاً كما يخيل لأول وهلة كل من يقف على بابه أو يلجه بسرعة ٠٠ و لكن القراءة المتأنية المستنبطة للأعمال من الداخل تكشف عما يموج به عالم هذا الكاتب ٠٠ و هو عالم ليس بسيطاً أو ساذجاً و لكنه عالم متشابك يموج بأفكار مختلفة تحمل فلسفة الكاتب فى الحلم و الموت و الحياة و السياسة و إذا كان هذا العالم يبدو عالماً وردياً تستنشق شخصياته فيه الحب مثل الهواء فهذا ليس إلا شكلاً يصوغ فيه الكاتب مضامينه القصصية و إن بدت قصصه متشابهة و لكن المدقق الفاحص يدرك أنها تختلف إختلافاً بيناً فالأديب (سمير عبد الفتاح) فى كل قصصه يضع فكرة جديدة ٠

و المدهش حقاً أن يجد فى هذا العالم القصصى أن الأديب يكون لازعاً و قاسياً فى مواجهته للحقيقة ٠

و هذا يختلف مع مظهره الهادئ و سمته الأنيق ٠٠ و هذا يكشف عن أعماقه الثائرة كالبركان ٠

الأشكال اللغوية و الرموز الفنية

أغلب الظن أن وعى الأديب (سمير عبد الفتاح) بما يقع خلف النص ٠ كان الأولى بالعناية دون سواه ، يفضحه فى ذلك منذ البدء ٠

هذا الرمز المستقل (حارس الغيوم) الذى اختاره ليكون عنواناً معبراً عما تمنته مجموعته القصصية الثالثة لتسعة قصص تتخللها قصة طويلة و هى (ما فعلته اليمامة حين تعلمت الهديل)

لم يكن بوسعى تفهم أسباب بعثرته لتسعة عناوين و تجميع الباقي تحت تسعة عناوين أخرى هى : -
((البعد السابع - ما فعلته اليمامة - الورم - حارس الغيوم - أيامك يا إبراهيم - البرطوش - فى أتوبيس الصباح - الكائن و المكنون - الضوء و النار))
أدركت أن ما يأتى خلف الأشياء دائماً هو بداية لتلك ، ومن ثم تصبح هناك ضرورة للخروج من الوجود المادى المجرد ٠ إلى تصور اليقين الأوحد لتلك الأشياء بعيداً عن حفرة الإيهام بالحقيقة التى يفرض علينا الإبداع الوقوع فيها - الإضاءة و الإضافة ٠ هم ثالث لا يلجأ (**سمير عبد الفتاح**) بتشبعه إياه إلى التعامل المباشر مع الأشياء نفسها ٠ و إنما يطور أفكاره عن هذه الأشياء للدرجة التى قد لا يستطيع معها أن يرى شيئاً أو يعرفه إلا من نظامه الرمزى مؤكداً قول ابيكيتيوس :
((إن ما يقلق الإنسان و يخيفه ليست الأشياء و إنما أراؤه و تخيلاته عن الأشياء)) سنواجه إذن زحفاً وحشياً يغلف نفسه بغلاف من الأشكال اللغوية و الصور الفنية و الرموز الأسطورية ٠ يسبغ على الوجود بعداً ربما لا يعرفه سوى (**سمير عبد الفتاح**) ٠٠ و لم لا ؟
إنه يستهل مجموعته ، و هو مدرك لذلك بقصته (البعد السابع) : " لم تكن صرخة تلك أطلقها وحيدى ٠٠ و هو نائم فى حضنى ! نعم لم تكن صرخة ، بالمعنى الذى نعرفه عن الصراخ فنحن نصرخ خوفاً أو هلعاً غضباً أو دلعاً ٠ لكن هذه التى أصدرها وحيدى لم تكن صرخة بأى حال ٠٠ " و متأملاً ذاته فيما يقدمه من خلال قصته (حارس الغيوم) : -
" من خلف زجاج نافذة شقتى السفلية ، الموشاة بحبات المطر ووحل الطريق - رأيت الضباب يحجب المدينة ، و يغسل البيوت و الشجر و رأيت البرد و الظلام ٠٠ و رأيت السكون و المطر ، فبدأ و كأنه يسوق إلينا سحابة صيفية ، لا تمطر أبداً ٠ و لا تفرش ظلها فوق الأرصفة المعجونة باللهب إلا لثوان قليلة ٠ نحترق بعدها ثم نغرق فى بحيرات العرق و الملح ٠٠ هذا يجعلنا ندخل عالمه و نحن أكثر حذراً ، فما أشد اندفاعه ناحية الجحيم ، إنه ببساطة يطوح بكل الأشياء الجميلة التى حملنا بذرتها منذ لحظة الفرح الثالث ، يطوح بتلك الأيام التى حاورنا دهشتها و أحلامها و حاورتنا ٠ و لا مانع من أن تتداخل الآلات و تمتزج النغمات ، و يصبح كل شئ خاضعاً لمزاج العازف و مدى مهارته و لا مانع من أن تتهجى الأيام حروف النشيد و هى بلا أبجدية ٠ لتمتص دم المسلمات الواقفة على مشارف الحياة بخجل و براءة جدلية تقترب من الشعر ٠
يسلمنا هذا من التخلى أحياناً عن معايير النقد المألوفة و نحن نتأمل هذه المجموعة (حارس الغيوم) هذه السيمفونية إلى التماس الإحساس بالارتواء من نفس الإحساس بالظمأ ، عبر النسيج المجدول من الشكل قالباً و أسلوباً و إيقاعا و المضمون فكراً و رؤيا و هما لديه وحدة واحدة لا تتجزأ ٠
تفجرها الحساسية النفسية و الحساسية اللغوية للنص ذاته ٠
فيتشكل لا من تضافر بين الواقع المادى و المتخيل ٠ فى جدلية من ثلاثية الزمن الماضى و الحاضر ٠
و الآتى متوغلاً فى المكان ٠ بل من تضافر غير تضافر غير المرئى و تأمله فى جدلية حلم الواقع الآتي بدرجة هى إلى الشعر أقرب منها إلى النثر :
فتصبح أصالة المبدع لا تعنى الصدق النفسى و الفنى ٠ و عدم تقليده لغيره أو تفرده فى الرؤية فحسب بل صعوبة العثور على تصورات له تنتمى فى بعض تجلياتها إلى حقول دلالية لدى شوامخ المبدعين كما تصبح

أصالة النص لا تعنى فحسب زمرة من التجارب الحيايتة أو الخبرات الفنية ، إنما ما يعمق تلك العناصر و يرتبها فيجعل المتلقى بذلك أكثر علاقة فى إنسانيته ٠

كما يقول المازنى : " بنفس الدرجة التى يتحول فيها النص بين يدى المتلقى إلى عبارة احتواء لمشاعره و هواجسه إذا أنساب وادعاً رقراقا لا يصخب و لا يثور أو إذا راودته نزوة التمرد و الانفجار " ٠ هذه العراقة الإنسانية فى العلاقة المتشابكة بين النص و قارئه هى التى فرضت كما أزعم على (**سمير عبد الفتاح**) ألا يتكلف النص ما و لا يصطنع الإحساس أو الفكرة ٠ بل دفعته إلى التمسك بمكانه العاشق الذى يتنفس الوجود ٠ إنساناً و طبيعة ٠ فى مسيرة لا يقلد فيها أحداً ٠ بل يظل فيها وفياً بطبعه و لطقوسه أكثر منه بالاكتساب ، فجاء صوته غنائياً بسيطاً متوهجاً بإيقاعه الصافى إلى أكثر المشاعر عضوية ، فبدأ و كأنه يساعدنا على احتمال هذا العالم المريض بفرط الحساسية الفكرية و مطاردة المشكلات الذهنية الصارمة بكل تعقيداتها ٠

تلك التى يطرحها الفكر و الفن و الأدب من خلال الأداء الفنى الصعب ٠

مرآة النص للواقع الجمعى

و لا يعنى ذلك بالطبع أنه لم يعد من خصيلة معارفه و تجاربه – على إتساعها – و مطالعاته لفنون التراث الإنسانى فى شتى أنواعه على اختلاف الزمن و المكان إلا صقل أدواته التى يعبر بها عن هذا المخزون المتشكل من فيض ما أستوعبته ٠ و تلك الطقوس التى تطابق شخصيته ، خاصة إذا التفتنا إلى خاصية اعتماده على استدعاء الذاكرة و هو يكتب فى أماكن مثل : الكازينو – مراكب النيل – الطريق – البحر – المقابر – شجر البانسيانا – الجامع – الترعة – الشارع – الأتوبيس ٠٠٠ ألخ

إنما يقترب مما دعا إليه (هوشى) فى مقولته المشهورة : (من لا يغنى لا يقاتل) و لأن الغنائية سلاحه و هى لغة شعورية شاعرية ٠ يأتى التوحيد بين ذاته و المجموع ٠ فلا يصدر إبداعهن أحلامه و آلامه و هواجسه الفردية ، بل من بحر المجموع الصافى فيصبح النص مرآة صادقة للواقع الجمعى ، و مقاربة للجو المحلى فى عفويته ٠٠٠ مما يدعوه إلى الاقتباس أحياناً من قاموس اللهجة العامية فى القصص التى استوحاها من شخصيات أو أجواء شعبية مقولته فى قصة (البعد السابع) : " يطنشه ، يغطرشة ، يحل عن سماه " ، و كذلك فى قصة (أيامك يا إبراهيم) : " عبد الحميد ٠٠ دفنونى يا عبد الحميد دفنونى " ، و فى قصة (فى أتوبيس الصباح) " المحفظة يا كفرة ٠٠ يا زناديق ٠٠ يا أولاد الخنازير " ، فلا تغريه غنائيته إلى المبالغة و الغموض إلا فى مناطق قليلة ترتضيها أحيانا الحاجة الفنية دون تعقيد ٠٠ مثلما لا تغريه أيضاً إلى إيثار سهولة الألفاظ و التراكيب و المعانى التى تشبه أناشيد الأطفال الهادفة إلى أغراض تربوية ٠

بل تظل الورود المتوهجة بأنفاس الحياة هى المقصد – الدافع إلى مستوى إبداعى يتمثل فى تلك الومضات الشعوبية الشاعرية و هذا ما يحتاج منا إلى وقفة ٠

التضمين و تعميق الرؤى

تزخر المجموعة القصصية (حارس الغيوم) بالمشاعر الجياشة المتلكنة بين المرارة التى تكاد تبلغ أحياناً حافة الاكتئاب و السخرية اللاذعة ٠

لكنه يسقط فى مهاوى الإحباط لأنه مدرك دورة الليل و النهار – بصير بحتمية البداية الجديدة التى تحرسها الغيوم – و بين ما تمثله هذه البداية من عناصر حية مضيئة متطلعة إلى فرح يراوغ – دائماً – ملامحه ٠٠ ثم تبلغ شحناته الشعورية ذروتها فى بعض القصص التى تجئ بمثابة ثمرة تجربة امتلأت بها الكأس حتى فاضت – فكانت المشاعر أكثر سيطرة من العقل و التخطيط ٠

مما منحها عفوية الحياة و دفئها مثل قصص : (ما فعلته اليمامة حين تعلمت الهديل بأجزائها التسع – الكائن و المكنون – البعد السابع – الضوء و النار) فى معمار شعرى متقن نسيجه مضفور لغة و تصويراً جعل للقصة تكويناً جمالياً متسقاً و بناء هندسياً محكماً بخيوط دقيقة ٠ و جعل (**سمير عبد الفتاح**) شاعراً ضل طريقه إلى القصة و لذلك عدة إرهاصات ٠

أول هذه البراهين التضمين ٠ و هو من أهم الظواهر الفنية التى استحدثتها القصيدة المعاصرة منذ عصر الريادة فى أواخر الأربعينات حيث يتم توظيفه كعامل إثراء و تعميق للرؤية الشعرية و هو ما لم تألفه القصة القصيرة كثيراً و لا يكتفى (**سمير عبد الفتاح**) بالتضمين كأسلوب فنى عرفه الأسلاف من شعراء العصور المتفاوتة ٠ بل يعتمد تطوره أيضاً و تشعب أبعاده و تعدد الوظائف التى يقوم بها فى بناء القصة / القصيدة بناء موفياً بأغراضها شكلاً و مضموناً حتى اتخذ اسماً يكاد يبتعد عن الأصل لكثرة ما جد عليه من تفريعات و تحويلات و هو (التناص) فى الأمثال أو العبارات أو التوازى لكنه بحساسيته يعى جيداً أهمية الحفاظ على وهج التجربة الفنية مبتعداً عن كثرة الإحالات المقحمة على النص و التى تؤدى إلى ضعف استجابة المتلقى ٠ بل ربما نفوره فيقول فى قصة (ما فعلته اليمامة حين شعرت بقلبها)

" المراكب التى تتألق بالعاشقين على زبد النيل ، و صوت فيروز يطهر الدنيا و يداعب الأسماك فى خلجاتها ، حيث لثم إبهامى فتماوجت كأس البرتقال هنيهة ، و تزوبعت فى فنجانه مويجات القهوة " و هو تضمين شعرى ، و فى قصة (حارس الغيوم) يقول :

" طيب سلام عليكم " و هو تضمين من الحس الشعبى ٠ ، و فى قصة (الضوء و النار) يقول : " فلم يقل : " كفاية يا عمل " حين أهلكوه فى الخلع و الزرع و لم يقل " كفاية يا صبر " حين مد خطوط الحديد لتعبر القطارات إلى الصحارى و الهضاب ! و لم يقل " كفاية يا عين " حين نام فى خيام الشعر و زرائب الحمير و البقر و لم يقل " كفاية يا ألم " حين هاجمته القروح و هدمه السقم " ٠

و هو تضمين شعرى أيضاً ، و فى قصة (الورم) يقول : " تتكون المرآة من عدة أشياء ، و يتكون الرجل من شئ واحد " وهو تضمين شعرى غنائى ٠

الزخم الشعرى المؤثر

و ثاني هذه الإرهاصات يتجسد فى أسلوب التراسل بين الكلمات و فيه يخلع على الأشياء وصفاً ليس من شانها ٠ و نجد ذلك كثيراً فى – التسع قصص – التى تتضمنها المجموعة يقول مثلاً فى قصة (حارس الغيوم) : " فها هو ذا الشتاء قد أتى – شتاء العمر و ها هى المصابيح الكهربية تلقى بضوئها الأصفر الشحوب على وحل الطريق فتلمعه ٠

و " هل أمد اصابعى كطفل صغير و ألمس الضباب ؟ " و " فركلت مقعدى الوحيد ، و فتحت الباب قبل أن أختنق ثم دفعت بجسمى إلى الخارج ٠٠٠ حيث البرد و الإعتام "

و " نظرت حولى فوجدتنى المعنى بالكلام ، فسندت ثقلى إلى الحائط القريب ، و ألمنى ثقل الضباب " إلى غير ذلك ٠٠ هذا أسلوب للشعر فى الأساس لا القصة ٠ ثم يأتى البرهان الثالث فى إشتعال الختام و الشاعر يعرف بختامه لا باستهلاله ٠ لأن براعة الإستهلال وفقاً للمقاييس البلاغية القديمة لم تعد شرطاً ملزماً للشاعر المبدع ٠ إنما تكمن العبقرية فى الختام أو الكريشندو إذا استعرنا لغة السيمفونيات ٠ حيث يركز المضمون كله و يكثف التجربة التى فجرت العمل الفنى و إذا عدنا إلى نهايات (سمير عبد الفتاح) ستلفت انتباهنا أكثر من بداياته ٠

و يحقق لنا هذا البرهان الثالث تحديداً خاصية أساسية فى لغة (سمير عبد الفتاح) هى التنامى المطرد للعمل فيتشابه بذلك مع الدراما بمعناها الذى يرفض أن تكون دوامة تدور حول نفسها ٠

إنما موجات تتابع و تكبر و تتسع موجه بعد موجه ٠ دائرة بعد دائرة و هى التى تمثل لديه لحظة التنوير فلا حبكة تقليدية متقنة و لا سرد متسلسلاً ٠ إنما هو يصور و ينحت و يعزف و يغنى فتتحول الكلمات إلى تماثيل ولوحات و مشاهد و معزوفات بطريقة يجتمع فيها الكل فى واحد ثم رابع البراهين فى التكوينات الثنائية القائمة على المفارقة أو التجانس و المفارقة لا تقوم على إختلاف المسميات فى الصوت أو اللون أو الشكل ٠ إنما تباين الدلالات و الغايات ٠٠ و هذا التباين و هو الأكثر يجعل لتلك التكوينات تنوعاً متحركاً فى إطار معرفى متألف ٠٠ حيث تتعدد رؤى الوجه الأخر الذى لم يكشف عنه ٠ و هذا زخم شعرى يؤثر فيه الشاعر أن يجعل المألوف مثيراً للدهشة ٠ راصداً غير المتاح ليقع فى دائرة المعرفة المتاحة و الإرهاصة الخامسة : ظاهرة التشخيص اللغوى و هى ظاهرة شعرية تتضمن زوايتى نظر متباينتين أحدهما تكشف عن جوهر المبدع ٠ بينما تضنيه الثانية تحديقاً و تلمساً فإذا إنكشف عنه التحديق و التلمس عاودهم التعبير و التحبير يقول الأديب (**سمير عبد الفتاح**) على سبيل المثال فى قصة (أيامك يا إبراهيم) : " و قبل أن يدخلوا المدافن بعشرات الخطوات تركتهم يحملونه ، و أوليت للغطهم ظهرى ٠ و مع كل جرفة فأس كانت تهال على نعشه ، كنت أشعر بأنفاس تخبو و تنجرف ، و روحى تغيض و تفيض إنه ذو طبيعة حسية يستطيع الإحساس بالأشياء عبر تشخيصها ٠ فيسهل له تبين الألوان و الظلال و تشمم الروائح و تلمس الأشكال ٠ فيصل إلى مستوى من الرؤية الحيوية للكون الذى يبدو أمامه فى تخلق مستمر صيرورة دائمة بل و مزاوجة ومقاربة و توالد ٠ و لذا تتجلى الصورة الفنية لديه دائماً بالرغم من أن رغبته فى التجريب شديدة الحيوية و التألق فى التعبير عن واقع اجتماعى ٠

لتجسد هذه الصورة ملكة الرؤية الشاملة و تلك تحتاج لبنائها ملكة أدراك المفارقة و المشابهة لا ملكة إدراك التمايز و توحد الأشياء و الملكة الأولى يحتاج إليها القاص الشاعر الحساس الذى وصفه أديبنا

الكبير (عباس العقاد) فى مقدمة " وحى الأربعين " بقوله : " الشاعر الحساس لا ينبغى أن يتقيد إلا بمطلب واحد يطوى فيه جميع المطالب ٠ و هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق "

فهل يخرج عرى (**سمير عبد الفتاح**) فى مجموعته القصصية (حارس الغيوم) عن دائرة التعبير الجميل عن الشعور الصادق ؟

سيطرة الموروث الأدبى

الحق أن (سمير عبد الفتاح) – من وجهة نظرى – هو قاص مرحلة الانتقال ٠ الذى أجاد الفكاك من عيوب القص المعاصر بحكم سيطرة الموروث الأدبى و صدور مجموعتين من قبل له هما : –

- سبع وريقات شخصية لعامل التحويلة المنتحر الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣ ٠
- تطهر الفارس القديم – الهيئة العامة للكتاب سلسة أدب الحرب – ١٩٩٦ ٠
- ثم كتاب البعد الغائب (نظرات فى القصة و الرواية) مركز الحضارة العربية ١٩٩٩ م

و تأتى مجموعته (حارس الغيوم) لتبين لنا لغة متميزة و متفردة لا تعتمد على الإيحاء بقدر ما تلجأ إلى التحديد ٠ المفيد بالتأمل و لو كانت الألفاظ رموزاً لمرموزات تستعمل لدلالتها الإيجابية لا لدلالتها الواقعية لكانت لغته – على إتساع منابعها – لسانا يخلع الشاعرية على فتات الحياة النثرية و نحن لا نستطيع أن نحاسب مبدع على اتساع عالمه ٠ فتلك ميزة تحسب له لا نقيصة تحسب عليه لكننا نطالبه حين يتسع عالمه أن تكون زاوية رؤيته لهذا العالم المتسع محدودة ٠ و بحيث يصبح لكل موضوع زاوية الرؤية التى تنسجم معه و هو ما يفعله – دون أن نطالبه به ٠

و لأن المسافة التى يعبرها الفن هى المسافة بين الواقع الواقعى و الواقع الفنى أو المسافة بين لغة الجمود و لغة الحركة لا يعبر (**سمير عبد الفتاح**) عن تباين شخصياته لتباين المستويات اللغوية – الإيهام الشائع المبتذل – و إنما إثارة المعنى و إثارة ظلاله ٠

و كشفه و أن لم يبق منه ببقة لحدث القارئ بعد تأمله ، و على طريقة أن يوليوس قيصر قد يتحدث الانجليزية فى مسرحية شكسبير ، و أوديب قد يتحدث الفرنسية فى مسرح اندريه جيد و كوكتو / و إيزيس قد تتحدث العربية فى مسرح توفيق الحكيم ٠ لا يضير (سمير عبد الفتاح) أن يتحدث الرجل البسيط الثقافة فى قصة (الضوء و النار) قائلاً : " قالوا : احضر فحضر ، ازرع فزرع ، اصنع فصنع ، أطلع فطلع " و فى مقطع آخر فى نفس القصة : يقول " كفاية يا رب ٠٠ شبعت " ٠ لغة تنتسب إلى العربية الفصحى بأوثق رباط حرصاً على سلامتها و بعداً عن علل الترخيص و فضلاً عن هذا – بعد الاستطراد – تتمثل الخاصية الشعرية السادسة فى قصص (**سمير عبد الفتاح**) فى التكرار أو الترديد ، ٠ و هى خاصية فنية عريقة فى الشعر العربى و غيره ٠ نجدها عند (مالك بن الريب) كما نجدها عند (توماس إليوت) و (**سمير عبد الفتاح**) لا يجيد توظيفها بل يوفق دائماً فى هذا التوظيف فيربأ بها عن استخدامها كمتكأ للاسترسال ٠ بل تصبح فى كل مرة مثال انبعاث لنشوة المتلقى و الأمثلة كثيرة ٠ و ذلك نجده يعتمدها – كما فى الشعر – عاملاً لغوياً من عوامل تجسيد الاستمرارية للمتحدث عنه أو المحور الذى يدور حوله و إن تغيرت المواقف و هذا نجده أيضاً بكثرة لدى امرئ القيس ٠

يقول (**سمير عبد الفتاح**) فى قصة (الورم) : " و قبل أن يشعل الطبيب سيجارته طلب أن يرى الورم " و فى قصة (حارس الغيوم) " حين أصر عمران أن يشعل سيجارته " ٠
هذا على مستوى القصص المتعددة ٠ أما مستوى القصص الواحدة فيقول مثلاً فى قصة (البعد السابع) : " لم تكن صرخة بالمعنى الذى نعرفه " ثم " لم تكن صرخة بأى حال " ثم " لم تكن صرخة إرادية يمكن منعها أما فى قصة (ما فعلته اليمامة حيث تعلمت الهديل) فيقول : " بوسعى الآن تذكر كل شئ " ثم " بوسعى تذكر لون القطار " ثم " بوسعى تذكر عدد النوافذ " وفى قصة (أيامك يا إبراهيم) فيقول : " لم تكن الأمطار تسقط بمثل هذه الضراوة " ثم " لم يكن أمامنا إلا أن نزحف " ثم " لم تكن صدفة أن يدفن زملائى " ثم " لم يكن يظهر منا فى ذلك الظلام البهيم " ثم " لم يكن الاختيار صعباً " ٠
و فى قصة (الكائن و المكنون) يقول : " حينما اختارني الضرير لأقوده " ثم " فقد اختارنى أنا العازف العزوف " وفى مكان آخر من القصة يقول كاتبنا : " استسلمت لكفه اللزج " ثم " ضغط على كفى فسكت " ثم رأيته يقبض على كفى " ثم " حين ضغط على كفى و همس فى أذنى " ثم " ضغط على كفى و قال لا تخف " ثم " ضغط على كفى و نصحنى " وفى مقطع آخر من نفس القصة يقول كاتبنا المتفرد : " لزوجتهما و اختلاطهما " ثم " غرق فى لزوجة " ثم " الورقة المعجونة بلزوجة " ثم " و أوحال لزجة ستر الظلام " وفى مقطع آخر من نفس القصة يقول : " ها أنت فى نهاية البداية " ثم " فى بداية البداية " ثم " فى بداية الخليقة " ثم " بداية الضوء و الظلام " و فى مقطع آخر يقول الكاتب : " كان يمنعنى من السقوط " ثم " فسقطنا على الأرض " ثم " ما يسقط على الأرض " ثم " فسقطت على ظهرى " و جاءت فى نفس القصة كلمة (وحين) فى مواضع مختلفة و هذا أمر يعتبره أساتذة و نقاد لغة النص مأخوذا يؤدى إلى الإقلال من الإخبارية ٠٠٠ لكننا ٠٠٠ مع عدم إنكار ذلك ٠٠ لا نفترض وجوده عند التعامل مع نصوص (**سمير عبد الفتاح**) ، عملاً بمبدأ القائلين بترك الأمر لما يسفر عنه التحليل ، أو بصيغة أخرى ٠ مبدأ الإنتقال من التقعيد إلى الوصف و التشخيص – و هو ملمح سبقت الإشارة إليه – و هو المبدأ الذى نلمحه لدى ابن الأثير حين تعامل مع التكرار فى القرآن الكريم ٠ مؤكداً فائدته فى إطار السياق المقالى و السياق المقامى – و هو ما يدل على إحتمالية وجود معنى واحد – كما عند (**سمير عبد الفتاح**) – و المقصود به غرضان مختلفان أو أكثر – و هذا يؤكد – من ثم – إثبات الفارق فى المعنى ، فضلاً عن ميزة التكرار فى الربط بين أجزاء الكلام و تنشيط ذاكرة المتلقى ٠ استجابة لمركزية يدور فى فلكها الإرتفاع ٠ و النفس البشرية قد تكون – لشئ فى طبيعتها – قادرة على الاستجابة لإيقاعات تتخذ نواة جذرية مركزاً لها ثم تنشأ حول هذا المركز نواة ثابتة أو أكثر ٠٠ بمعنى أن الإنسان يتفاعل مع عنصر جذري أساسى يتيم يقع فى مداره عنصر أو عناصر أقل جذرية و لا يفوتنا – بالمناسبة – أن بنية القصيدة فى شعر أبى تمام كانت تعتمد على ذلك ٠

قاعدة ازدواجية اللفظ

هذا يعنى ــ بالتبعية ــ استفادة مبدعنا عبر هذه الخاصية من قاعدة ازدواجية اللفظ التى تسمح باستعمال عدد مطلق من المدلولات من عدد قليل من الاصوات٠
وهى قاعدة تقود اللغة إلى التجانس الصوتى الذى يقترح قرابة فى المعنى ٠وفى الشعر يتم تقيم كل تشابه فى الصوت على أساس علاقتة بالتشابة فى المعنى٠
ولذلك عند تطبيق القاعدة التى صاغها (بوب) بقوله :ــ(على الصوت أن يبدو كما لو كان صدى المعنى)٠
على الكثافة الصوتية للألفاظ التى يحتويها قاموس (**سمير عبد الفتاح**) فى مجموعته (حارس الغيوم) سوف تكتسب أبعاد ا تؤكد خاصيات جوهرية فى البنية الايقاعية أهمها تقسيم الجمل إلى وحدات تشطيرية أكثر كلما كان هناك وحدات تنتمى إلى بنية تركيبية تهيئ لقانون التماثل و التراكم ٠
ومن هنا يبدو تحفظى الأولى منطقياً ٠ فعمل فنى يضم كل هذه التقنيات لا يتأتى بيسر و لين و لكن بعد جهد جهيد و بعدها قد فاض به الكيل المختزن من الابتداع الخصب و على سبيل المثال ينظر مثلاً ماذا يقول فى قصة (ما فعلته اليمامة حين تذكرت وليفها) " أرى عقارب ساعته و عدد شعيرات كفه / اثبت الصورة فاشعر بدفء يديه المحيطتين / و قلبه الواجف أقربها : فأرى حدقتيه و أقرأ أفكاره و مفازات عقله / و كلما غابت ملامحه / وضح حضوره و تجلت سجاياه "
و فى قصته (حارس الغيوم) يقول : " هل أمد أصابعى كطفل صغير المس الضباب ؟ / هل شعرت بغصة حين وقفت على أطراف أصابعى / و رأيت المطر يغسل الطريق و الرياح تجرف أوراق الشجر / و تكورها فى نهر الشارع ، ثم تهز المصباح المتدلى من عامود خشبى على شاطئ النيل ؟ ٠٠٠ و فى قصته (أيامك يا إبراهيم) يقول كاتبنا : و على ضوء طلقة مضيئة ، لمحت دماً يختلط بالماء من حولنا ، و لوحاً خشبياً من السفن الغارقة يسعى نحونا – و كأنه ملاك حارس) ٠٠٠٠ ألخ و بالتالى فإنه إذا كان الشعر يستجيب لقاعدة التوازى (الصوت – دلالته) فإن لفظ ٠ (**سمير عبد الفتاح**) يميل إلى التجانس فى كلمات تنتمى إلى قطاع واحد

تجاذب الألفاظ المستمر

إنها بعض السمات الأسلوبية التى لاحظت منها حرصاً خاصا من جانب مبدعنا تجاه الألفاظ التى كانت شاغله سواء على المستوى الفردى أو التركيبى – تركيب العبارات – غير أن هذا الحرص تمثل على المستوى التركيبى بصورة أكبر مما هو عليه على مستوى اللفظ الفرد و لذلك تظل الألفاظ فى تجازب مغناطيسى دوءب ٠ ومن نتاج هذا التجاذب تشع قيمتها و تنتظم فى دلالتها ٠ فلا تتحدد أبعاد اللفظ إلا من خلال علاقات التجاذب مع غيره و مع هذا الخلق تكثر ذبابات الإيقاع و تتعدد ألوان الشكل فتظل حساسية النصوص الفسيولوجية و اللغوية مازجة فى شاعرية بين القصة القصيرة العالية المستوى – مؤكدة أن الحقائق الصغرى هى تلك التى جاءت نسبتها إلى صدقها ٠ فليعش (**سمير عبد الفتاح**) براءته مطمئناً إلى حيرته و ليجن من عناقيد القصة القصيدة ما ينعش به ذاته دون أن يتنازل فى المستقبل عن الرواية القصيدة – القريب – أيضاً ٠ مع صعوبتها ، و ليمنح الحياة من المعانى الجميلة ما يلهمها الخيال و الحب و لنبتسم محتفلين معه فى النهاية بصدور مجموعته القصصية

(حارس الغيوم) عن سلسلة أصوات أدبية للهيئة العامة لقصور الثقافة و لنبتسم أيضاً – ثانية – لأن في الأرض من التجهم ما يكفى ليثقل قلوبنا ، مصداقاً لقول الشاعر الأمريكى (ويتمان) : " أحتفل بنفسي و أتغنى بنفسى و كل ما أدعيه انا ٠٠ عليك أن تدعيه لأن كل ذرة تنتمى إلى تنتمى إليك "

التكنيك الفنى فى القصة

إذا تحدثنا عن التكنيك الفنى فى قصص المجموعة للأديب (**سمير عبد الفتاح**) نلاحظ ما يلى ::

- أولاً : أن معظم قصصه يسوقها بضمير المتكلم و هذا يمكن من استبطان الشخصية و تحليلها و فى البعض الآخر يستخدم ضمير الغائب ليطلعنا على عوالم شخصياته و الجوانب الخصبة فيها ٠
- ثانياً : أن معظم أبطال قصصه بأسماء متعارف عليها – لتكون رمزاً و دلالة أرحب و أعمق و يقدمها كأنماط إنسانية تتكرر فى المجتمع لا تنتهى ٠
- ثالثا : أن الكاتب كما بينا يمهد للحديث و يهيئ الجو بسلامة و تنسيق يستجيب مع المواقف بشكل يثير الشوق و يجذب القارئ لمعرفة النهاية ٠
- رابعاً : أن الكاتب ينهى قصصه نهايات مختلفة ٠٠ قد تكون نهاية عادية ، و قد تكون نهاية مفاجئة لكنها منسجمة مع نسيج القصة و لا تبدو مقحمة و غريبة ٠٠ و قد تكون نهايات مفتوحة يشوبها شئ من الإبهام معتمداً على ذكاء القارئ و ليدفعه أيضاً إلى التفكير للوصول فى نهاية المطاف إلى نتيجة يهدف إليها ٠
- و الحقيقة أن الأديب المتميز و المتألق – دائماً – (**سمير عبد الفتاح**) هو يعتبر بمثابة رائد القصة القصيرة – فى هذا العصر الذى وهب نفسه لها و يعيش راهباً فى محرابها يحتاج إلى العديد من الدراسات لتكشف الزوايا المتعددة التى تتضمنها قصصه ٠

و أخيراً

إن (**سمير عبد الفتاح**) بطبعه الهادئ و حساسيته المرهفة يجب أن يبعد عن الضوضاء و عن الشعارات الكاذبة و يعمل فى هدوء و إخلاص و يترك العمل هو الذى يفرض نفسه و يؤمن تماماً بأنه هو الذى يعيش و يخلد صاحبه ٠

الهوامش

١ – ج / الطاهر احمد مكى – القصة القصيرة دراسة و مختارات – دار المعارف القاهرة ١٩٧٨ م

٢ – عبد الرحمن أبو عوف – البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة يونيه ١٩٩٧ م

٣ – رولُلو ماى – شجاعة إبداع – ترجمه فؤاد كامل – دار سعاد الصباح للطباعة و النشر ١٩٩٢ م

٤ – د / هدى وصفى – النقد الأدبى – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩ م

٥ – د / محمد عبد المطلب – النص المشكل – الهيئة العام لقصور الثقافة القاهرة ١٩٩٩

٦ – سمير عبد الفتاح – البعد الغائب (نظرات فى القصة و الرواية) – مركز الحضارة العربية القاهرة ١٩٩٩ م

٧- ديفيد بشبندر – نظرية الأدب و قراءة الشعر – ترجمة عبد المقصود عبد الكريم – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ م
٨- محمد حسنين قشيوط – كتاب الجوائز دراسة أدبية عن اعمال الكاتب محمد عبد الحليم عبد الله – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة فبراير ٢٠٠٠ م
٩- روجيه جارودى – ماركسية القرن العشرين – ترجمة نزيه حكيم – الأداب – بيروت
١٠- يوسف الشارونى – القصة تطوراً و تمرداً – سلسلة كتابات نقدية – الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة ١٩٩٧ م
١١- جوليا كرستيفا – علم النص – ترجمة فريد الزاهى – توبقال للنشر
١٢- د / مصطفى ناصف – اللغة و البلاغة و الميلاد الجديد – دار سعاد الصباح – الطبعة الأولى ١٩٩٢ م
١٣- د / صلاح فضل – بلاغة الخطاب و علم النص – عالم المعرفة ١٩٩٢ م

دراسة نقدية

جدلية الجسد
و المكان و الموت
فى
رواية {{ تل القلزم}}
للأديب / محمد الراوي

**** عالم (محمد الراوى) الإبداعى :**

لكل مبدع عالمه الخاص الذى يعيش فيه و يظل ظله ممتداً فى أعماله و لا يمكن الوصول إلى سره و سماته إلا بالمعايشة لأعماله حتى تكتمل الصورة اكتمالاً يكشف عن أفكار و رؤى المبدع ، و عالم الروائى و الكاتب ((**محمد الراوي**)) عالم ليس سهلاً كما يخيل لأول وهله كل من يقف على بابه أو يلجه بسرعة ٠٠٠٠ و لكن القراءة المستنبطة للنص من الداخل تكشف عما يموج به عالم هذا الكاتب ٠٠٠ و هو عالم ليس بسيطاً و لكنه عالم متشابك بأفكار متباينة تحتمل فلسفة الكاتب فى جدلية الجسد و المكان و الموت و كذلك الموت و الساسية ٠٠ و إذا كان هذا العالم يبدو عالماً وردياً تستنشق شخصياته فيه عشق الأرض و الوطن حتى النخاع مثل الهواء فهذا ليس إلا شكلاً يصوغ فيه الكاتب مضامينه الراوائية و إن بدت كتاباته متشابهة و لكن المدقق الفاحص يعرف إنها تختلف اختلافاً بيناً فالكاتب فى كل جزئية من الرواية يضع فكرة جديدة ٠٠

و قد أصدر كاتبنا العديد من المؤلفات القصصية و الروائية منها " الركض تحت الشمس " قصص قصيرة – ١٩٧٣ و عبر الليل نحو النهار " رواية ١٩٧٥ اتحاد الكتاب العرب دمشق ، و طبعة ثانية لذات الرواية ١٩٩٣ من خلال سلسلة أدب الحرب بالهيئة المصرية العامة للكتاب ٠

ثم صدر له رواية " الرجل و الموت " ١٩٧٨ مجلة الموقف الأدبى السورية – دمشق – و طبعة ثانية لذات الرواية إلى جانب قصص قصيرة ١٩٨٥ ٠٠ فى سلسلة الإبداع العربى بالهيئة العامة للكتاب ٠

ثم صدر لكاتبنا ايضاً رواية " الجد الأكبر منصور " دار آتون القاهرة ١٩٨٠ – و كذلك مجموعة قصصية ١٩٨١ – المركز القومى للفنون و الآداب – القاهرة

و رواية " الزهور الصخرية " ١٩٩٠ م سلسلة أصوات أدبية الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة

و صدر له " بانورما الحركة الأدبية فى أقاليم مصر " مايو ١٩٨١ – الكلمة الجديدة السويس ٠

و كذلك صدر لكاتبنا " أدباء الجيل يتحدثون " أكتوبر ١٩٨٢ – الكلمة الجديدة السويس ٠

و بعد كل هذه الكتابات يصل بنا كاتبنا " محمد الراوي " إلى آخر ما كتب و هى رواية " تل القلزم " ١٩٩٨ م الصادرة عن سلسلة أصوات أدبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة ٠

إن رواية " تل القلزم " للكاتب محمد الراوى تكشف على الفور لقارئها وعيه المرهف الخلاق بأن كاتب القصة لا يبنى عالماً بل يشق طريقاً ، لا يرفع هرماً بل يبنى و يصنع مسلة و لا ينقلنا إلى العمق بمئات التفاصيل التى

تحيط بالمعضلة بل يقنعنا بالمعضلة ذاتها و لهذا كانت القصة شبيه بالشعر فهى ليست صنعه تفكير و لا صنعه هندسة بل و لا صنعه خيال بقدر ما هى صنعه حساسية ٠

**** تشكيل الواقع الراوئى:**

" لا ينتسب إنسان إلى أرض ٠٠ ليس له موتى تحت ترابها "

ربما كانت هذه العبارة نموذج ندخل من خلاله فضاءات " **محمد الراوى** " النصيه ، التى تبوح بما لديه من أرق ومن تشكيل جديد للواقع الراوئى العربى ٠

أنه يختلق الأساطير ليوظفها فى روايته فى قالب واقعى ينسى من خلاله المتلقى أنه بصدد قراءة أسطورة فيحاكيه – دونما تفكير – و يأخذ كل منها بيد الآخر نحو البحث عن الخيال بما هو الواقع ، و عن واقع يشكل الخيال ٠

و المتتبع لإبداع " **محمد الراوى** " يلمح عناوين قصصه و رواياته التى سبق أن أشرت إليها تشى بحالته – هذا الاختيار لتلك العناوين لم يأت من قبل الصدفة بل من قبل العمد لدى الكاتب لأنه يبحث عن دواخل نصه و أرضه ووطنه فلا يلقى كليهما فيعاود البحث و يعود منزوياً مجتازاً أحزانه التى شكلت أحزانه العامة الأرض إلا أنه يقنع مشاركاً فى الإبداع ، إذ يربط ما يقرأ بمكان مخيلته و بزمان يعايشه ٠٠٠

و يعنى برواية " **تل القلزم** " أو قلزوما – أو كليزما إنها أسماء قديمة لمدينة السويس أصلها بيزنطى و يونانى ٠٠٠ و هذا يجعلنا نلج إلى داخل الراوية و نجد أن الأرض هى المحور الأساسي الذى ترتكز عليه أعمال الكاتب لأنه يراه ضرورياً للإنسان فهو يرى أن الإنسان بدون أرض لا يعيش و لا يتصور أن يرى مجتمعاً يعيش بدون موتى على أرضه ٠٠٠

الأرض تمثل عند بعض شخصياته الأسطورية و الواقعية شاطئاً تأنس إليه عندما تتأزم الأمور و يتمثل ذلك فى حب " آجى " و " ارسينوى " ٠

صراخ الشاويش مصطفى آخر الليل برفقة أخته " آجى " و رفضه لفكرة الزواج و ارتباطه روحياً بشقيقة " آجى " و عدم زواجها حتى بعد استشهاد أخيها الشاويش مصطفى ٠

**** جغرافية المكان و سماته فى الرواية ٠**

و فى المستوى الثانى الداخلى للزمن يسعى النص إلى كتابة الأسطورة و العكس صحيح فى الوقت نفسه و يكشف هذا التبادل للأدوار عن ارتباط عضوى بين فكرة وجود الملك " سوس " بيننا بتابوته الذى يؤرخ زمانه و مكانه و سيفه الذى يحمى به المكان " تل القلزم " ٠

كذلك تتماهى تحولات الجسد مع تحولات الأسطورة و يبدو كلاهما و كأنه يفتش عن وجود فى الأخر ٠٠٠

" فزكريا " يبحث عن الزمن الجميل " سوس " و الزمن الحاضر " آجى " التى افتقدها فجأة ٠٠ فغاب بصره و لم يعد يرى إلا بالبصيرة ٠٠٠

" احتفظى بدهشتك يا آجى و لا تفقدى إحساسك بملامح هذه الصورة ، اننى أعتمد على إحساس فى الرؤية بعد أن اتعبتنى عينى ٠ إننى ارتدى هذه النظارة ليرانى بها الناس " ص ٦٩

و هذا ينم على أن البطل فى الرواية " زكريا " يبحث عن بدء جديد و إعادة رؤية و قراءة و تساؤل ليس فقط عن طبيعة المصير للأرض و الجسد الذى سيؤول إليه كلاهما و إنما عن حقيقة وجودهما " آجي – سوس " و جدوى هذا الوجود أصلاً ٠

البناء الأسلوبي فى الرواية : –

يترادف مع هذا النص الألفاظ الرائعة التى يصنعها الروائى على رأس كل فصول الرواية " قد نستسلم للأشياء فى أشكالها الظاهرية ، و قد يجوس البصر فيها و لكنه لا يغيرها " ، " العين تعاشر الأشياء ايضاً " ، و قد اثملتها مياه الخليج الهادئة فى نفس الوقت التى ظهرت فيه قمة أعلى روابيها " ، " تسرب خيط من الدم الأحمر القانى أكسبته الشمس لمعة مدهشة " ، " أن إيقاع أقدام الناس على الأرض ليست إلا بصمات كبصمات الأصابع " ، " و عندما ألصقت فمى ، أحسست بجسدى يصفر و يصفر ، كان جسدى الذى صار جسد طفل متعلقاً بصدرها و قدماى تلمسان الأرض "،" إنها الشمس التى تطلع فتهب الحياة الجديدة فى كل مرة فى مقابل كل شئ تأخذ شئ آخر تعطيه " و غيرها ٠

و هى ألفاظ تتجاوز المعنى الشكلى الضيق و إنما تشكل ما يشبه المفتاح أو الإشارة الأولية للدخول فى طقس تفاصيل و سرد الرواية و من ناحية أخرى تهيئة القارئ لاستقبال مباغتات النص من الزمن الماضى و ربطه بالزمن الحاضر من عبر شواغله الخفية الصارمة ٠

بالإضافة إلى هذا فإن النص يتعامل مع الأسطورة بمزاجها بالواقع من خلال حركتين تتوازيان صعوداً و هبوطاً فى النص سواء فى جوهرها التراثى المطلق أو فى عيانها الواقعى المباشر ٠

أن رواية " **تل القلزم** " تخامر الأسطورة فى لحظة عبورها إلى الواقع و تحاضر الواقع فى لحظة عبورها إلى الأسطورة و النص فى حركة صعوده و هبوطه لاحدهما يصنع حركته الخاصة و لا يجعلها مرهونة بوجود أحدهما أو كليهما معاً ٠

" خرجت ارسينوى تاركة بطليموس فى المدخل ، كانت ترتدي ثوباً شفافاً على جسدها ، و كانت تلتمع فى الظلام ، تقدمت حافية القدمين من الشاطئ ٠٠٠ ارتعشت مياه البرزخ تحت قدميها و بينما هى تمد ساقيها العارية داخل المياه ، انسحب شريط الماء إلى الوراء و تراجعت الموجات فى ضعف ٠٠٠٠ وكلما وضعت ساقا فى الماء تراجع أمام عمود الضوء فتدوس على الرمال المبللة ولا تصل إلى الماء أبدا " ص٣٩،٤٠

وفى مقطع آخر من الرواية ٠٦٢،٦١

" رأيت الملك سوس وهو يرتدى عباءته الحمراء وقلنسوته الفضية المطعمة بالياقوت والمرجان ممتطيا فرسا عظيما تندفع من فوق الطابية إلى أسفل وهو يلوح بسيفه الضخم البراق وحينما اقترب منى معترضا طريقى رايته يمد لي يده وهو يحاول الابتسام ٠

قال لي بصوت أجش لكنه حزين كيف حالكم

قلت :إنهم هناك فى بيوتهم وتوقفت عن الكلام عندما تحشرجت أنفاسي ، مسح قمة راسي بكف يده وتجاوزنى بفراسته متجها ناحية بيوتنا "٠

نلاحظ هنا أن المسافة تضيق ــ فى أحيان كثيرة ــ بين الواقع والأسطورة لكن تظل ــ دائما ــ هناك حدود واضحة وفاصلة بين المضمون الرمزى للأسطورة والمضمون الواقعى للواقع٠

كما لا يمكن فى رواية" **تل القلزم**" أن نفسر سعى البطل اللاهث ــ فى النص ــ لاستوائه على جسد وروح بأنه يتماثل ضمنيا مع محاولة إيجاد مركز أو معنى يفسر عبثية الواقع وفوضاه الطاغية وهذا يتضح جليا فى ص٧٠ ،٧١من الرواية:

(كيف لا أرى الكلمات و اكتفى بسماعها فقط ، إن التاريخ فى داخلى ، لا أحتاج إلى عينان لرؤيته لكن الكلمات فى حاجة إلى البصر)

ــ أن الناس لا يعيشون بالقراءة كما إنهم لا يموتون بدونها٠

ــ إنهم ميتون ــ ماذا جرى لك؟ الم يكن من بينهم من ضحى بحياته حتى تعيش أنت ؟ هل كان فى حاجة للقراءة حتى يفهم و لماذا يضحى ؟

– ليسوا فى حاجة إلى فلسفتك ، إن الحياة ليست فى حاجة إلى كل هذا التفكير يكتفى أن تعيش و الدنيا تدبر نفسها بنفسها ٠

– أن التاريخ لا يدبر نفسه يا آجى ٠٠٠٠٠ ألخ

إن النص يلعب على هذه الإشكالية ، و يوسع مداها ، لكنه لا يقدم حلولا محددة لها ٠

أنه يضعها فى مفارقة شديدة التوتر ، حيث ينتهك بالواقع نفسه قدسية " الملك سوس – ارسينوى " الأسطورة و يخترق ديمومتها المطلقة ، بما تحمله من هواجس الواقع " زكريا – آجى – سارة – الشيخ عبد الرحمن – خال زكريا – أم زكريا – الشاويش مصطفى – كاترين " هذه الهواجس و الدلالات الذاتية و الميثولوجيه مختلفة ٠

** **الاحكام و الاتقان الشكلى** :

و فى الوقت نفسه يتعامل – محمد الراوى – مع الأسطورة من منطلق الواقع المرير – على أنه شئ قابل للتكرار و الاستعادة و التصديق من داخل نسيج الواقع ، أو النص نفسه و بالمقابل ينتهك النص عبثية الواقع و يضعه دائماً فى إهاب الأسطورة ، أو على حالة السقوط فيها ، فيصير الواقع نفسه شيئاً غير قابل للتصديق – هذا الحراك بتشابكه و تداخله فى النص يفضي دائماً إلى ثمة واقع يتشكل داخل و خارج رحم الأسطورة نفسها ، و فى الوقت نفسه ، ثمة أسطورة تتشكل داخل و خارج رحم الواقع نفسه ٠

هذه الحركة المزدوجة المركبة تصنع نوعاً من الماهية الملتبسة للعناصر و الذوات الفاعلة فى النص ٠

فهذه العناصر تتناهى إلى مصائرها فى طريقتين متضادين فى وقت واحد ، هما الأسطورة و الواقع ، بل أن لحظة تجلى هذا الذوات و العناصر لا تكتمل إلا بلحظة خفائها المباغت ٠٠ " اندثر الملك سوس يا آجى ، و انمحى من نفوس أهل تل القلزم ، و تحول إلى خرافة كما " أرادت السلطة " ، " لا أنه الملك سوس لقد رايته و تكلمت معه – وضعت يدى على جسد فرسته ، لما وضع يده فوق رأسى ، كان دائماً يزورنا فى الأحياء التى نسكن فيها ، كان يحمينا و سيفه لم يكن له مثيل ٠٠ " ، " هل قلت لى أن اسمك زكريا ؟ اننى أكاد أراه فى عينيك الملتمعتين ٠ هل كل أهل القلزم مثلك ؟ يحبون الملك سوس مثلك ؟ نعم – إذن لا تفتح هذا التابوت ، و ليبقوا على حبهم له " ٠٠ و غيرها يساعد على الالتباس – فى تصورى – فى تفتيت الثنائية الماثلة للحلم المنظر و الأمل المرتقب – تلك الثنائية المتمثلة فى الماضي " الملك سوس " الحاضر " كفاح و نضال تل القلزم فى كفاح عبده ضد الإنجليز و عدم جلاءهم من الكفر إلا ساعة الصفر المرغمة ٠٠

إنها طبيعة الذوات الفاعلة فى الرواية ،ويجعلنا الروائى ـ محمد الراوى ـ لانقبض عليها فى مضمون واحد أو دلاله محددة ، بل فى حالات مركبة،تتعدد مستويات تشكلها فىالنص٠
يبرر هذا أيضا صورة " زكريا " للتشبث والتعلق بالبطل الملك سوس " وضعف البصر بمدلولة ذكية جدا من الكاتب لنظرته الواهنة الى المستقبل المبهم ٠٠صورة عميقة تبدو كائن سلبى مشوش البصر والبصيرة، فاقد الوعى بذاته لكنه مع ذلك يتسم بقدرة غامضة،تكاد تكون سحرية ذات تأثير وفاعلية على البنات فى عيانها المرئى وغير المرئى فى الوقت نفسه وهذا يتضح فى ساق خال زكريا التى بترت أثناء مقاومتة ودفاعه عن تل القزم ومقاومته ضد الإنجليز وتشبثه بيده المبتورة ينم عن تمسكه بدفنها فى أرضه وارض آباؤه وأجداده التى اختلطت بها رمال تل القلزم فلم تعد تميز بين يده المندثرة و باقى جسده على سطح الارض٠
__المزج المتقن فى الرواية:__
" قال لهم متوسلا وهو فى المستشفى انه الذى سيقوم بدفن ذراعه بنفسه وإنهم يجب أن يحافظوا عليها بصفة أمانه فى الثلاجة لحين شفائه ٠٠"،" ويكمل خالى : لا تدعى أحدا يأخذها ـ ذراعه ـ وانتبهي حتى لا يأتي الإنجليز ويأخذونها فهى سبب هزيمتهم "٠
وأحيانا تتماثل "الذراع " مع رمز" سيف سوس " وهو رابط مقدس بين الأرض وسطحها كما أن لهذه الرمزية دلالة قوية لها حضور وطبيعة خاصة وقدرة على تجريد الأشياء عن ماهياتها البسيطة وتحويلها إلى رمز مركبة الدلالة٠
__عبق المكان وعبقريته:__
ونتابع أنغام وحركات هذه الرواية السيمفونية المتعددة الرؤى المستويات وارتفاع وحدة السياق والانطباع لنتوقف أمام نغمة رئيسية أو حركة ذات عزف ملتاع ومكثف هو بعد الموت ، الموت غير المرئى و الفيزيقى والشعور المحبط بالافتقاد والزوال ونذر النهاية والعدم ، وتتأكد مقاربة الموت الشعورية والوجدانية والعقلانية فى سياق وإطار وهيمنة المكان ومفردات خصوصيته٠٠٠المياه والأرض ولا نهائيته وتحولاته مع البحر وشموخ تل القلزم وتآكل جدرانه وانهيار المنازل القديمة المتساندة والمتداعية " ستشعرين بمسام جسديك يا اجى"وهى تتفتح لتمتصه وتتلذذين بمتعة الاحساس بنظافة الملابس فوق جسدك دعينى انزع عنك ما تبقى فهو ليس يصلح لك بعد ذلك"
أن الكاتب " **محمد الراوى** " لديه البصيرة الفنية الثاقبة و نفاذ الرؤية لتقديم المعطى الفكرى و الشاعري الإنسانى و الوجود فيصبح فعلاً روائياً و قصصياً له نسقه المؤثر و المترجم للدلالة المخبأة خلف حركة الحدث و مجلى الشخصيات و جوهرها الإنسانى ٠
جاءت نهاية الرواية بمشهد دافق و متحرك و متوتر ينبض بإيقاعات شتى لأحاسيس تجسد الوهن و القوة و التآكل و التماسك و الأسى الملتاع و نذر النهاية " لن تبوح عيناى و لا لسانى بما رأيت ، إذا كان فى وضعك هذا مشقة فنامى بظهرك على البلاط فكم هو مريح أن تتسلل الرطوبة المنعشة إلى جلدك و عظمك ٠٠ خذى منى أول دفقة ماء لتعيد إليك الحياة " ٠

لقد جاءت نهاية الرواية بخلق كاتب لديه مهارة شاعرية فى بنيته النصية جدلية المكان و انتقالات بطيئة لـــــــ" آجى " و هى تودع الحياة – و هو يتشبث بها ٠

بهذه التجسيدات الرمزية و تقديم الصورة – الصورة – الفكرية – تعايش رعب و هزيمة الموت لإنـــسان لـــيس كمعطى جاهر بل كصيرورة حيث يقع فى دوامة حركة البطء و التمسك بحياة أمل جديد و استمرار تدفق الميـــاه و الدفقة و العظم – ترمز إلى أن الإتقان الأسلوبي و عمق رؤى أصلية نجحت فـــى إعـــادة الاعتبـــار للروايـــة المصرية الجديدة التى يبدعها الكاتب القدير ((**محمد الراوى**)) ٠٠ يبقى أن أحيى هذه الرواية وكاتبهـــا – بمـــا تحمله من خبرة روائية طازجة وحية ، قادر على تجديد دمائها و إثارة الدهشة و الأسئلة الحقيقية ، ليس حـــول الرواية و إنما – أساساً – حول الجسد و الأرض و الموت فى أعماق وجودها و أساطيرها وواقعيتهـــا التـــى لا تنتهى إلى أبداً ٠

انتهت

هوامش

١) يوارى لوتمان (مشكلة المكان الفنى) ، ت ٠ سيزا قاسم دراز ٠ ألـــف – مجلـــة البلاغـــة المقارنـــة ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، العدد السادس ربيع ١٩٨٦ ، ص ٨٩ ٠

٢) سيزا قاسم دراز (المكان و دلالاته) المرجع السابق ص ٧٩ ٠

دراسة نقدية

جمالية النص و البعد الدلالى
فـــــى
ديوان ((حدث فى مثل هذا البيت))
للشاعرة : أمل جمال

عندما تستقبل قراءة ديوان من الشعر ، فإما أن تكون قرأت لمبدعه فأعجبك إبداعه ، و إما ألا تكون قرأت لـــه من قبل فتقبل عليه إقبال من يرتاد أرضاً لم تطرقها قدمه ، أو روضاً لم يتبين أصناف نبته و أزهاره ..

و الديوان الذى معنا اليوم لشاعرة مجيدة ، قرأت لها قبل هذا ديواناً أعجبنى ما فيه من رائق الإبـــداع و أريـــج الأصالة .

و لا أريد أن يذهب بنا الحديث عن ديوان فرغنا منه قراءة ، و إن لم نفرغ منه إعجاباً .

لا أريد أن يأخذنا مثل هذا الحديث فيشغلنا عن هذا الديوان " حدث فى مثل هذا البيت " التـــى نـــشرته مبدعتـــه الأدبية الشاعرة " أمل جمال " سنة ٢٠٠٠ م عن دار الإسلام للطباعة – المنصورة – فى أربعة و ثمانين صفحة من القطع المتوسط و يشتمل على عشرة قصائد يتفرع منها عدة أجزاء من كل قصيدة لبضعة صفحات .

و الأدبية الشاعرة أمل جمال ليست غريبة عن الساحة الأدبية و لا الوسط الثقافى فى مـــصر و الـــوطن العربـــى فهى درست فى قسم البيولوجى بكلية التربية جامعة المنصورة و تخرجت عام ١٩٩٠ م و حصلت علـــى دبلـــوم النقد الفنى قسم التذوق الفنى بالمعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون بالقاهرة ١٩٩٦ م و كذلك هى عضوه باتحاد كتاب مصر و عضوه بأتيلييه القاهرة للفنانين و الكتاب

و قد صدر لها ديوانان شعريان – من قبل – هما : –

١ – لا أسميك فبراير ١٩٩٥ م هيئة الكتاب .

٢ – من أجل سحابة سبتمبر ١٩٩٨ م هيئة قصور الثقافة .

كما أن لها دراسات نقدية حول الشعر و الرواية و لها مجموعة من قصص الأطفال . و قد سبق لها – أن حازت على جائزة المجلس الأعلى للثقافة فى النقد ١٩٩٥ م ... إلى جانب مشاركتها فى العديـــد مـــن المـــؤتمرات الأدبية و الأمسيات الثقافية الكبرى داخل مصر و خارجها .

<u>إصدار ::</u>

و أول ما صدر به هذا الديوان قطعة أدبية رائعة أهدت بها هذا الديوان إلى أبنها " رامـــى " و هـــى و إن كانـــت صورة ممزوجة بالحس المعتمد بالشعور المرير التى رسمتها الكاتبة فهى بالرغم من ذلك لوحة أدبية رائعـــة إلا أن لا نريد إطالة الوقوف معها فشوقنا إلى الإدلاج فى دروب الشعر حثيث .

رحما نينوف وضوء أحمر

نبيذ أحمر

قميص نوم أحمر

رجل ينفخ فى الجمرات

و سيدة تشعلها

ماذا يعنى العالم ؟!!   ص٥

يبدو أن الشاعرة فى هذه المقطوعة النثرية قد أستكملت عدتها الشعرية الفنية و تعمقت تجربتها الشخصية ، فلم يعد انفعالها يطفر طفرة ، و يقتصر على السرد و الوصف بل بدا ذلك الانفعال وفياً لروح الشاعرية الحقة ، التى تعبر قدر ما تعانى ، من حياة قاسية مريرة مع من كانت تحب فتحول لها فجأة إلى وحش كاسر ٠

و هنا جاءت الشاعرة فى هذا الديوان بمرور وصفى مقتدر بكل ما تشعر فى حياتها الخاصة ٠

و بدت فى باقى النصوص – التى سنقدمها لكم – مستكملة أدوات فنها مالكة لها تصرفاتها كما تشاء لا تصرفها عنها صارف و لا يغلبها عليها غروب ٠

** <u>التصور التحيزى للنص</u> :

أنظف وجهى من سحب

النوم العابر

أتحسسه

ينفتح التعب على شارع

يحمل اسمك

أنظف جسدى من أتربة اليوم

و أتحسسه

تفر التواريخ فى مراياك

تراوغ ، فتشوهنى

كيف إذن

سأنظف روحى من

أحراش غيابك؟!

إن النظر إلى هذه الفقرة الشعرية دون التنبه إلى الوحدات الفرعية المشكلة لها ، يسوق إلى سوء فهم الفقرة كاملة ٠ كما أن عدم التنبيه إلى الوحدة الفاعلة من بين هذه الوحدات الفرعية ،

و بالتالى عدم التنبه إلى العلاقات الدلالية بين الوحدة الفاعلة و بقية الوحدات ، يسوق بدوره إلى سوء فهم الفقرة كاملة ، و إلى سوء فهم الديوان كله أيضاً ، أو على الأقل يسوق إلى قراءة من نوع ما لا أدرى ماهيته

ومن وجهة نظرى ، إن هذه الفقرة تتألف من أربع وحدات ، الأولى و تتشكل من الجملة الفعلية التالية : أنظف وجهى ، من سحب النوم العابر ، أتحسسه ٠ و الثانية و تتشكل من الجملتين التاليتين : ينفتح التعب على شارع يحمل أسمك ٠ أنظف جسدى من أتربة اليوم ، و الثالثة تتشكل من الجمل التالية : تفر التواريخ فى مراياك تراوغ ، فتشوهنى ، و الوحدة الرابعة تتشكل من جمل بقية الفقرة : كيف إذن ، سأنظف روحى من أحراش غيابك ؟! ٠ أما بالنسبة لمبرر تقسيم هذه الفقرة إلى هذه الوحدات الفرعية المشار إليها ، أو بالنسبة لتحديد

الوحدة الفاعلة ، أو بالنسبة لعلاقة الفاعلة ببقية الوحدات الأخرى فأمور سيأتى بيانها بعد الوقوف على طبيعة الوحدة الفرعية الأولى ،التى اعتبرها الوحدة الفاعلة فى بقية الوحدات الأخرى.

أن الوحدة الفرعية الأولى المتمثلة فى الجملة الفعلية الأولى تضع القارىء إزاء تساؤل رئيسى ،والإجابة عليه تشكل مدخلاً لفهم الفقرة الأولى ، ومن ثم مجموع فقرات القصيدة كلها والسؤال هو: لماذا تكون السحب نقطة بداية النوم العابر ؟ وهذا السؤال يسوق إلى آخر وهو :ما السحب هنا ؟ ومن هذا التساؤل يبدأ فعل القراءة .

فالشاعرة أمل جمال التى اختارت جملتها :أنظف وجهى ، من سحب النوم العابر ، أتحسسه ، لم يكن اختيارها عشوائياً ، لقد كانت حقيقة تقصد هذا التعبير مدخلاً لقصيدتها ، ولعلها قبل أن تنجز ذلك كله كانت إزاء خيارات أخرى ، وجاءت الجملة التى ابتدأت بها بعد تمحيص بغض النظر عن نوعها : عقلياً صرفاً أو حدساً مدرباً ٠

و بالتأكيد إن اختيارات الشاعرة كانت وفق حساسية خاصة فى حياتها الشخصية إزاء عرف أدبي أو شعري متفق عليه ضمناً أو استعمالاً فى إطار اللغة الأدبية التى تستخدمها ٠

و مادام الأمر كذلك فإنها لابد أن تكون فى اختيارها قد استقرت على قاعدة فى إنشاء الدلالة ، قاعدة كفيلة بأن تجعلها هى مدركة لما تقول ، إذا أرادت أن يقرأ شعرها و كفيلة أيضاً بأن تجعلها مطمئنة إلى أن ما تقوله مستند إلى أصول عرفية مماثلة تبنى عليها قارئه المتوقع ٠ و هكذا ، ومن خلال هذا العرف المشترك بين الشاعرة و قارئها ، ينشأ فعل القراءة و مسئولية القارئ تبدأ من حيث تنتهى الشاعرة ٠

من هذا التصور أعود لطرح السؤالين الخاصين بالجملة الأولى التى افتتحت بها أمل جمال نصها الشعرى ، و هى الجملة التى اعتبرتها الوحدة الفاعلة فى الفقرة الأولى من هذا النص : لماذا السحب نقطة لبداية النوم العابر ؟ وما السحب ؟ لابد من الإشارة هنا إلى أن المفردة فى العمل الشعرى ، و فى القصيدة الحديثة بشكل خاص ، ليست وثيقة الصلة بدلالتها المعجمية ، أنها تراوغ محاولات التقييد لتشكل لنفسها مجالاً من الدلالات ، و مهمة القارئ أن يعى ذلك ٠

فالسحب فى نطاق خبرتنا مرتبطة بالمكان العالى ، و هى بناء و لكنها ليست بيتاً ، إنها عالية و معزولة و مشرفة وملفعة بالغموض و مسورة بالقوة و هو حية بالغياب و البعد ٠

ومن هذه السحب بهذه المواصفات المشكلة مجالاً دلالياً لها ، أنظف وجهى ، من سحب النوم العابر ، و لا أظن أن هناك صعوبة فى تحديد دلالة " سحب النوم " و ذلك لارتباط هذا التعبير بقرينة دالة فى قولها : " من أحراش غيابك " فالسحب (و لون السحب مألوف فى هذا السياق) ليس إلا المطر ، و هذه الدلالة قائمة على عرف أدبى معروف له مصطلحه الخاص ، و اعنى هنا المجاز المرسل ، و إذا تركت الجملة الأولى مقيدة بدلالة أولية و مفتوحة فى الوقت نفسه على احتمالات دلالية أخرى فإنى أطرح السؤال التالى حول الجملتين التاليتين المشكلتين للوحدة الفرعية الثانية :

ينفتح التعب على
شارع يحمل اسمك
أنظف جسدى من
أتربة اليوم

و سؤالى هو : ما الصلة بين هاتين الجملتين و الجملة الأولى ؟ أو ما العلاقة بين دلالة هاتين الجملتين و الدلالة الأولية للجملة ؟ سحب النوم العابر ؟

إن هاتين الجملتين ، موضعياً ، واضحتا الدلالة لو أخذتا منفصلتين عن السياق الذى ورد فيه ، لكن المشكلة هنا تكمن فيما نفترضه نحن القراء من تواصل السياق الدلالى فى نص الخطاب الشعرى أو أى خطاب آخر ، و هو الأمر الذى نفتقده للوهلة الأولى فى وضع هاتين الجملتين بالنظر للجملة السابقة ۰ إن الرابط بين هاتين الجملتين و سابقتهما ليس رابطاً بالمعنى المفهوم للنحو ، و هنا لا استثنى النحو التحويلى أو التوليدى إن هاتين الجملتين المرتبطتين معاً بالعطف مستقلتان نحوياً عن الجملة الأولى ، كما أنهما ظاهرياً غريبان فى دلالتهما عن دلالة الجملة الأولى ۰ و إزاء هذه الوضعية لهاتين الجملتين لابد أن يتدخل القارئ ليمارس فعل القراءة ، سواء كان تدخله مدفوعاً لضرورة وجود صلة ما فى سياق النص الشعرى وفق أعراف الشعر المعهودة ، و هذا هو افتراضى الأول أو كان مدفوعاً بدواعى مخيلتها الخاصة التى تقتضى ضرورة إضفاء معنى على ، أو إيجاد علاقات بين – جمل نص الخطاب الشعرى ، و هذا هو افتراضى الثانى ، أو كانت مدفوعة بدواعى تعاطفها مع نص لم تنجح صاحبته فى إيجاد لحمة بين أجزائه ، و هذا هو افتراضى الثالث ، و إذا كنت استبعد الأفتراض الأول و الثانى يكملان و يسوقان إلى نتيجة واحدة ۰ فإذا كان أسلوب الشعر و أعرافه تقتضى ضرورة وجود الصلة بين هاتين الجملتين و سابقتهما ، فإن هذا يعزز تصورات القارئ الذى تأبى مخيلته إلا أن ترى مثل هذه الصلة ۰

** <u>مطعم الشاعرة الجمالى :-</u>

نأتى إلى قصيدة أخرى للشاعرة أمل جمال و هى تحمل عنوان " ثرثرة الغرفة الباردة " و هنا يطرح السؤال نفسه فى بعض الجهات من العالم البارد يتحدثون عن القطة الصغيرة و الزهرة الجافة أو عن ساحات السرير الفارغ ، و لعل لهذه الغرفة الباردة الأملية صلة قربى خفية تشدها إلى تلك الروح المعذبة الغريبة ، غير أنها غرفة بها زهرة لا تنبت إلا فى ساعات النهار المتوترة بين لهاث الأيدي الظمأى إلى النبع الالهى الأبدى ۰

** لماذا لا يربت كفك الآن فو ق روحى المعذبة ؟ !

تستخدم الشاعرة هنا لغة القصر و التساؤل ، بمعنى أنها تتكئ على فعل أو حدث و تبنى عليه عموم الأشياء فساعات النهار المتوترة و الروح المعذبة فهو مجمع لكل الآلام و خيانه المحبوب بعده تهون الآلام كلها و حدث الروح المعذبة هو الحدث الذى ليس بعده حدث ، أى أنه عموم كل الأحزان و أى حدث آخر يهون أمام جلل خيانة المحبوب ۰

** البوح بما خفى !!

** سقط القناع :

قصيدة لافته فى الديوان ، حيث يظهر فيها – بجلاء – صورة الغائب الذى تبحث عنه بين ثنايا الحكاية ، فمن الموصوف فى قصيدة (سقط القناع) و على من تعود هاء الغائب ؟ سيدة فى مقتبل العمر تثبت عينها على الحذاء تحرك خاتم الزواج بأصبعها ، إن السيدة التى ترمز لها شاعرتنا لابد لها من مسمى ، أى أن الأسماء – فى أعتيادها – لأشياء أو لشخوص ، لكن مخيلة الشاعرة أطلقتها على الصفات التى تمتلك هذا الغائب الذى تعود عليه الهاء المضافة إلى العينين + هاء الغائب لتصبح صفاتها العائدة على هى مجهولة ، فلا يمكن أن يسمى

شخص بالكذب أو الخائن ، ثم معنى الفعل الماضى (تنهدت) السابق على صفة الغدر ليدل على أن حدث هـذه الصفة ماضياً ، فهو خائناً و كاذباً و هو ما يجعل العقل يتساءل و الآن كيف هو ؟

من ملامح غافية و هذيان الروح و هذا الجرح و التفكير فى إنقاذ الجنين و إذا كانت تصعب بها فما هى ماهية هذا الخائن ؟ إن القوة التى تكتسبه ٠ تجعله فوق كل الأشياء أما هى فإنها فى الأحـزان و التـرح لارتباطهـا بوليدها الصغير ٠

فالرؤية التى تقدمها الشاعرة للصرخة الحمى / الذهول / المولود ٠

صور مسرفة لا تضم أفقاً واحداً ، بل آفاق عدة وهو ما يدل على كثرة الآلام والحزن.

وفى قصيدة "مفردات الحمى " ص٣٤ ــ تقول الشاعرة :

**اجهضى

**مثلث فوق الخصوبة

وكلمة لا

وفى مقطع آخر ص ٣٧ ٠

أريد طفلاً يذكرنى
بك أثناء الغربة
لا أريد طفلاً يذكرنى
بك أثناء الغربة
أثناء اللاغربة ، توجد
امرأة ، يتذكرها
و هو معى ٠٠ دونما أطفال

هنا نلاحظ صفة الشخص الذى لا يبالى بهذه الآفاق من الرجاء و التمنى فضلاً عن عدم وجود رد فعل لديه تجاه ألم و حزن المرتبط بها على الورق فحسب فكلمة " لا " تكررت عدة مرات ٠٠ النفى بـــ (لا) فى الجملتــين المعطوفتين لا يسقمه الحزن الذى من المفترض أن يؤدى لأشياء أخرى كثيرة كالانتحار أو الجنــون ٠٠ و هــذا يدل على قدرة تحمل تلك المرأة من أجل البقاء عليه لسببين أولهما الرباط المقدس الذى تعاهدا عليه – ثانيهمــا الجنين الذى تحمله بين حشاياها و هى زيادة فى الدلالة على كثرة الحزن الدفين الذى بداخلها و لا تجعــل حزنــاً آخر يؤثر فيها و كذلك الجملة الثانية المؤكدة للأمر نفسه ٠

أجهضنى
فى نصف الكرة الآخر
امرأة تسكن بيتى

إنها إيغال للحزن الدفين فى الأعماق ، و كلها تعبيرات لغوية تؤدى إلى الحالة نفسها من الشجن و الحزن التــى يعيشها طقس الديوان و التى أبرزتها براعة الشاعرة ٠

**** انصهار الرؤية و امتزاج اللغة : -**

إن الأساس فى ديوان حدث فى مثل هذا البيت " للشاعرة المتميزة أمل جمال " : - هو أننا نعيش فيه تجربة " الذات " بالدرجة الأولى و لكن هذا لا يمنع محايثة الواقع و الاحتكاك بظروف شخصية بحته مع طبيعية الحياة و ظروف الواقع ، إنها الذاتية الممزوجة بالرؤية اللتان انصهرتا فى الواقع مع الحلم ، و تمتزج فيهما اللغة بالفكر و لا ندرك فيهما حدوداً بين الشكل و المضمون ، ومن هنا فالشاعرة أمل جمال لا تروى حقائق بل تعيد خلقها و خلق الحالات التى تكون عليها ٠ و قصائد الديوان تدور فى هذا المفهوم هى تجسيد الذات بصورة جمالية تطرح قضية التعبير عن الحياة الخاصة بل تطرح كيفية رؤيتها من خلال الكشف و التحول و التجاوز و الأختراق و التنبؤ و الجرأة و القدرة على طرح الصورة الجنسية و الإباحية بشكل نسيجى معقد و متداخل مما يجعلنا نشعر بتطلع الشاعرة إلى الآتي من بنات جنسها و كذا شغفها بالممكن بكل ممكن يرحل دائماً نحو آفاق النسيان كى تولد و تبعث بشكل جديد صوراً مظلله للماضى الأليم ٠

تظل الشاعرة تنتقل بنا على امتداد تجربتها بين مستويات رؤيوية متعددة ، و تطرح كلها ذاتية خطابية ، أى لغة حية ملموسة تكشف الفراغ و الرؤية التى تقدمها التجربة ذات طابع وسطى لأنها مهما كانت درجة مجازية هذه القصائد فهى قابلة للقراءة الحرفية ، ومهما كانت المقاطع الأخرى واقعية فهى توحى بالمجازية و بتعدد الدلالة فى الوقت ذاته ٠

**** جدلية الصمت و البوح ::**

ترحل لبلاد ، تمزج

بالجنس

و تتركنى ببلاد تحرم اللمس

بين المخطوبين المال

و تغرب

تغرب

ماذا أفعل لأطياف

الخوف و الشهوة

التى تدق بابي كل ليلة ؟

مقطع من قصيدة ((رسائل لم تصل إليه))

إن العتاب الثائر من الحبيبية و الممزوجة بالتوسل و الرجاء يقابل بالصمت و اللامبالاة و الهدوء الرزين ٠٠ إن شدة الرجاء جعلت الآخر يتراجع عن موقفه غوصاً فى الأعماق فى بئر الخيانة و الكذب عن حبه الصادق الذى جعله جليلاً يثير الدهشة و يطرح علاقة استفهام أكثر إثارة مع علامة التعجب حين تقول الشاعرة ! ماذا أفعل لأطياف الخوف و الشهوة التى تدق بابي كل ليلة ؟ إن التجاهل عنده هو القيد على الصمت المانع لتحقيق الحرية و هذا الإحساس بالحاجة له جعلتها تقوم بدور المتوسل و الذى يصل إلى درجة الجنون و التمزق بين الرغبة و الذات و هو مصدر كل شئ ، و لكن هل يمكن أن تضعنا الشاعرة بهذا التبرير ؟ ألا يقتضى هذا أن يكون لها

موقف حازم يفاجئ صمته أو انتهاء الحب المتأزم ؟ و هذا ما نبهنا إليه الفيلسوف الفرنسى جان بول سارتر فى مقاله الشهير (جمهورية الصمت)

لقد احتل الألمان فرنسا إبان الحرب العالمية الثانية – اللقطة الأولى هى أن الفرنسيين سيجبنون و يلوذون باللامبالاة ... لكن هذا اللامبالاة فى وجه الخائن له دلالة أخرى بالمعنى الذى جاء فى المثل الشعبى : (كبر دماغك و طنش و ابتسم) . و سارتر ببراعة الفكر الجدلى يصل إلى موقف عكسى يقول : " مادامت تلك الشرطة الفائقة القوة تسعى إلى إرغامنا على الصمت ، فقد كان كل صباح يصبح ثميناً كإعلان عن مبدأ سن المبادئ و ما دمنا طريدين فقد كان لكل حركة من حركتنا ثقل الالتزام و كانت ظروف معركتنا القاسية فى غالب الأحيان تجعلنا قادرين على أن نعيش بلا بهرجة و لا أقنعة ، ذلك الموقف المحزن الذى لا يطاق الذى يسمى الظرف الإنسانى ، و يستطرد سارتر ببراعة شديدة فى الرصد : " كفا نتخذ من النفى ، من الأسر ، و بخاصة من الموت الذى يحجبه الناس عن انفسهم ببراعة فى الأيام البعيدة الموضوع الدائم لمشاغلنا فكيف واجهت الشاعرة جمهورية الصمت هذه حتى جعلتها تزغرد ، تلك الجمهورية التى وصفها سارتر بقوله :

" هذه الجمهورية التى كانت بلا مؤسسات ، بلا عيش ، بلا بوليس ، كان واجباً على كل فرنسى أن يفوز بها فوزاً ، و أن يؤكدها فى كل لحظة ضد النازية ، و ها نحن عن الآن على أعتاب جمهورية أخرى ! أفلا نستطيع أن نتمنى أن نحافظ فى وضح النهار على الفضائل المتزمتة لجمهورية الصمت و الليل ؟ "

فإذا كانت الشاعرة قد أتت إلى الدنيا من ليل الخطايا فليس لها إلا نور الله يهديها :

فقيرة
و بلا أحد
و تحبنى
و زوجتى
لماذا لا أهينها – لأتفه الأسباب – و أربيها على ذلك ؟

و لكى تفرد اللامبالاة الذى فى داخله فإن الشاعرة تعرف أن المكان ليس هو المكان المادى المعتاد ، بل هو حيث المهانة و الغدر و الخيانة :

أعلم أنك ترحل
من أجل المال
ومن أجل طعام وكساء و دواء

إن الشاعرة (قاسم مشترك) لكنها تعرف أنها أكثر وفاء و وداً له كما يقول أرسطو و ذلك عند تصنيف :

أعلم إنك مرتحل بالخوف و الحذر تماماً

أعرف

لكنى أعرف أيضاً انك مرتحل لبلاد أخرى ٠٠ لأمراة أخرى ، كم تكسرت بيننا زجاجات عشق

من أجلها

لن تنتهى القصيدة بهذا المعنى الكابوس و لكنها تستطرد الشاعرة قائلة :

زجاجات عشق

تدمى شظاياها قدمى الحافيتين

كلما اقتربت من بابك

فقط

كان يمكن ألا تقتلني بامرأة

أخرى و تقتل نفسك

باختراع الأكاذيب

فقط

كان يجب أن تخبرنى ! عن هذه القيمة الكابوسية تعبر عن واحدة من متكآت الشاعرة التى تحاول من خلالها أن تؤثر على متقلبة انفعالياً و مأساوياً ٠ و قد تأخذ القضية الكابوسية شكل الصدام الحاد بين الزوجة الحنونة الطيبة و امرأة مال و ليل هذه الرقة الإنسانية من ناحية و البطش الهمجى من ناحية أخرى ففى القصيدة ٠٠ تظهر مدى الرجاء بالجملة الإخبارية بخيانته حتى لا تحمل داخلها كينونة الحب الصادق و الوفاء النادر ٠

إن الشاعرة تعمد فى الإطار نفسه إلى قلب القيمة الوقائية فتجعل الجسد الإنساني تابعاً و تجعل ظله هو الفاعل بكل ما يمكن أن يثيره هذا الانقلاب و الغدر من إعادة النظر فى معنى الفاعلية و تدفع بنا – أى الشاعرة – إلى تأمل معايير نص القصيدة الأساسية التى سيطرت على عقل المتلقى فيصبح أساس التأثر الحركى و الفاعلى بكل وعى و إدراك

٠إن كل ما يؤدى إليه هذا التعبير الشفرى من دلالات ، استطاعت الشاعرة "" **أمل جمال** " أن تشير إليها فى سياق الديوان أكثر من مرة و بصورة شعرية راقية ٠

<u>** **قبل النهاية :**</u>

لاشك أن الإقدام على تناول شاعرة فى قامة " **أمل جمال** " الإبداعية أمر لا يخلو من مخاطر و صعوبات تتمثل فى اتساع الأفق المعرفى لعالمها الشعرى ذلك الأفق الذى ينتظم فى أبعاده ثقافات متعددة و معارف متنوعة أهمها المعرفة بكثير من الفنون الإبداعية مثل فن البيولوجيا و النقد الفنى و الدراسات النقدية فى الشعر و الراوية و المسرح و الفن التشكيلى و الاطلاع على الشعر الحديث و كذلك القراءات الفلسفية المتنوعة و أيضاً مغامرتها الإبداعية الجسورة فى التعامل مع اللغة لأكتشاف علاقات جديدة و البحث عن رموز خاصة ٠

و استخدام التقنيات الحديثة المستعارة فى الشعر و النقد و كذلك الاستفادة من التوزيع البصرى للكلمات على فراغ الصفحات و الاعتماد على الأشكال الكتابية المختلفة و الاستعانة بدلالات الحذف و الفراغ بنوعية الفراغ المنقوط و فراغ البياض ٠

و لا أزعم بهذه الدراسة أنها أحاطت بجملة العناصر المعقدة المكونة لعالم " **أمل جمال** " الشعرى من جماليات و قيم و انفعالات أو أنها قد قامت بالتحليل المستقصى لكل الظواهر الإبداعية و القصائد الشعرية فى الديوان ، لكن يكفى أن أشارك الشاعرة تساؤلاتها و إعادة طرح نظرية للوجود ومن ثم فإن قصائد "" **أمل جمال** "" ليست انعكاساً لحالات وجدانية بسيطة و إنما هى صدى لحالات شعورية و نفسية و ذهنية معقدة تغدو معها القصيدة معادلاً لحساسية الشاعرة و رؤيتها لهذا الواقع الذاتى ٠

**** إنتهت ***

٠٠ المصادر و الهوامش

١- دكتور صلاح فضل – كتاب شفرات النص (بحوث سيميولوجية فى شعرية القص و القصيدة) دار الفكر ، القاهرة ، باريس ١٩٩٠ م

٢- عبد السلام المسدى – قضية البنيوية ، دار أمية تونس ١٩٩١ م

٣- وليم راى – المعنى الأدبى ، من الظاهراتية إلى التفكيكية تأليف يؤئيل يوسف عزيز – دار المأمون بغداد ١٩٨٧ م

٤- انظر تحليلى لهذه الأموال فى : قصيدتان فى زمن الحصار ، محمود درويش : قصيدة لبيروت ، أدونيس : الوقت ، مجلة أبحاث اليرموك ، المجلد العاشر ، العدد الأول ١٩٩٢ م ص ١٥٤ ، ١٥٥

٥- انظر

Catherine kerbrat – orecchionl : L’enonciation : De la Sybjectivite dans Le Langage .
Eds . Armand Colin – paris , 1983 . La pragmatique du Langage , PP . 183 – 223

دراسة نقدية

جغرافية اللغة وأسلوبية المكان
فى
ديوان((السقوط فى فواصل اللهب))
للشاعر :عبد القادر عيد عياد

عرفت الأوساط الأدبية فى مصر عامة وسيناء خاصة الشاعر عبد القادر عيد عياد الفصحى وإصـــداراته الأدبيـــة على مدى أكثر من عقدين شاهدة على ذلك فلقد صدر له من قبل :ــ

١ــ الفارس والمدينة (ديوان شعـــــــــر)
٢ــ العودة (أشعار بالعاميــــــة)
٣ــ ابتعدي عن روضتي (ديوان شعـــــــــر)
٤ــ منى القلب (ديوان شعـــــــــر)
٥ ــ أحلام (أشعار بالعاميـــــة)
٦ ــ قيس القرن العشرين (ديوان شعـــــــــر)
٧ ــ وتغيرت يا قدس فيك معالمى (ديوان شعـــــــــر)
٨ ــ أوجاع شمالية (أشعــــار بالعاميـــــة)

وأخيراً كتابه الشعرى " السقوط فى فواصل اللهب " ٠

ويبدو أن خارطة الفنون الإنسانية لا تعرف حدوداً جغرافية ولا إقليمية تتسمر عندها ، بل هى فوق كل القـــوانين واللوائح ، ولذلك لم يكن غريباً أن نجد الفنان يبدع بالريشة والألوان تارة ، وبالقلم والـــورق تـــارة أخـــرى ٠٠ يداعب أوتار عوده يوماً ، وينقش بأزميله ٠

فى صفحة الحجـــر الحنـــون يومـــاً آخـــر ٠٠ وهـــذا تمامـــاً مـــا تنطبـــق عليـــه حـــال الـــشاعر الـــسيناوى " عبد القادر عيد عياد " فى كتابه الأخير "السقوط فى فواصل اللهب " الصادر عن فـــرع ثقافـــة شـــمال ســـيناء ٢٠٠٠ م التابع للهيئة العامة لقصور الثقافة ٠

<u>جماليات النص الشعرى</u> :-

ذات يوم هتف أحد المستشرقين قائلاً :ــ

" ليس غريباً أن يكون كل العرب شعراء ٠٠ فالغريب ألا يكونوا " فالعربى الذى لا يكتب الشعر ولا يبدعه يتذوقه ويطرب له ، ويهيم بصوره وأخيلته وموسيقاه التى تقتلع الروح من جذورها ، ويبدو أن خطيئة الشعر وعـــدواه الجميلة أصابت شاعرنا عبد القادر عيد عياد كما تصيب الجميع ، لكن الفرق أنه كان أكثر جرأة من غيره فـــى جمالية النص الشعرى والبوح والاعتراف ٠

رأى الكاتب أن يهدى عمله فى مطلع الديوان إلى نجمة حياته المتفردة عنده والغالية و الذى يشتاق إليها دومـــاً بعد ما افتقدها إلى روح أمه الطاهرة ٠

وكنت أتمنى عليه لو أنه اكتفى بالسطرين ، الأول والثاني فى الإهداء ، لكان ذلك أغنى وأكثف ٠لم يكتف عبد القادر بإهدائه فى صدر الديوان بل قدم عدة اهداءات داخل الديوان ٠

يشتمل الديوان على خمسة عشر قصيدة وهى :ـ

١ـ رنين الصمت ٠
٢ ـ عبور ٠
٣ ـ امتداد
٤ ـ السقوط فى فواصل اللهب ٠
٥ ـ انت ٠
٦ ـ أنا والليل ٠٠وال ٠
٧ ـ مقبرة الشعر ٠
٨ ـ إلاك فلا ٠
٩ ـ شادى ٠
١٠ ـ سماؤك حقاً ٠
١١ ـ أحلق عبر أشجانك ٠
١٢ ـ ألف على ميم ٠٠ وعشق ضائع ٠
١٣ ـ إلام ؟
١٤ ـ الرحيل عبر الأحرف ٠
١٥ ـ سينا ء الجنوب ٠

وكأن الكاتب أراد من خلال ذلك إيجاد حالة من التبويب والتصنيف لعملة الشعرى ، لكننا نرى أن هذه العناوين جاءت مقحمة على السياق الشعرى المتناغم والمتجانس أصلاً ، ضمن نسق شعرى واحد تنظمه حساسية مفرطة وشاعرية جميلة ، وكثير من أشكال الرفض والمعاناة والعشق وهم الوطن والاغتراب ٠

تقوم تجربة هذا الديوان على تقديمه تجربة رنين الصمت بوصفه تجربه جمالية ، ينصت فيها الشاعر الى صوت الذكريات المكانية والآخر فى داخله ، فالصمت هنا ليس تجربة سلبية ، وإنما قراءة لتجربة الذات وعلاقاتها بالآخر وعلاقتها بنفسها ، وإنصات للوجود بكل ما يشمله من مفردات ، والصمت هنا ليس حالة ساكنة وإنما لها رنين و دينامية وصيرورة يتبدل فيها حضور الآخر فى الكيان الداخلى ، ونستشعر هذا بوضوح فى التوتر الداخلى فى القصيدة الواحدة والأصوات المتداخلة التى تدخل فى حوار يعكس حوار الذوات داخل الشاعر ، وهذا ما يعطى لهذا الديوان أهمية خاصة لاختياره لغة الإشارة والتلويح بدلاً من المباشرة والتصريح ، ولهذا يختار الشاعر لقصيدته عنواناً "رنين الصمت " وكلمة رنين لفظ رجعى يدل على مجموعة ردود الأفعال للصمت ذاته ، والتى يذكرها الشاعر فى قصيدته من مواقف وحالات يشتد فيها التوتر الوجدانى بين الذكرى والرجاء ، وقد أضاف للرنين كلمة الصمت ، ليحوله من رنين صوتى إلى رنين باطنى دخلى ، تستضىء به الذات فى قراءة ذكرياته ومفردات قصيدته تقوم على تقويم تجربة جغرافية المكان بملامحها الخاصة ، لكن الشىء اللافت أنه رغم تركيبة التجربة التى يقدمها الديوان الا أن الشاعر استطاع أن يتواصل مع القارىء فى يسر وسهولة ، دون افتعال أو غموض مستغلق يعوق التواصل مع نصه الشعرى ، وقد رتب الشاعر قصائده بوعى وقصديه ،بحيث تبدأ من المشخص وتتدرج فى الرؤية التى تتسع وتضيق عباراتها على حد تعبير(النفرى) ، فتقل كلمات

و أبيات القصيدة تبعاً للتدرج ، و كأنها رحلة معراج خاصة ينتقل بها الشاعر من الخاص إلى الوطن ثـم إلـى الكون

<u> المدلول الخاص للقصائد :</u>**

و إذا كان الشاعر عبد القادر عيد مغامراً مع اللغة فإن الناقد مغامر مع التفسير لذلك فلا بأس من السقوط فـى فواصل اللهب ٠٠ ثم محاولة الصعود منه مستعينين بالرحيل عبر الأحرف ٠

و عنوان الديوان " السقوط فى فواصل اللهب " هو أول ما يلفت النظر ، ذلك التركيب الإضافى الذى يحدث توتراً مستفزاً حيث تأتى كلمة (فواصل) المضاف بصيغة الجمع مما يشى بداية بوجود أكثر من دلالة للمضاف إليه (اللهب) ٠

و إذا كانت دلالة (السقوط) ترتبط بالوضوح حيث يغدو اللهب بمثابة الخريطة التفصيلية فإن دلالة (فواصل) فى ذلك التركيب توحى بانبهام الرؤية و فراغها و تشتتها ٠

و رغم الوضوح أو النقاء الظاهرى للون اللهب سواء الأحمر أو الأزرق أو الأصفر فإن هذا لا يخدعنا عن العمق الكامن خلف السطح و الذى يتبدى – حتى – فى الطبيعة الفيزيقية لذلك " اللون " الذى ينتج عند تحليله ألـوان الطيف السبعة و لعل هذا ما دفع **<u>أناتول فرانس</u>** إلى أن يقول إن لون اللهب هو أبسط الألوان و أعقدها فـى ذات الوقت ٠

على أن دلالة اللون فى " الأعمال الأدبية " إستطيقية قوامها الحدس و ليست بصرية تعتمد على الحس ، بحيث يحلق اللون فى (الفن) على أجنحة الخيال و تتشكل دلالته وفقاً " للسياق " و " الأثر النفسى " و " الوجدان الجمعى " و " الموروث الشعبى " و " التطور الحضارى " ٠

و لعل من الأمور اللافتة أيضاً – لمن يقرأ ديوان " السقوط فى فواصل اللهب " ذلك الحضور الكثيف للقطة " العيون " و مرادفتها و كذلك " اللهب " و بعض مشتقاتها بحيث لا يقتصر على العوان فحسب و إنما يتسع ليشمل ست قصائد ٠٠ فضلاً عن حضورها فى ثنايا أبيات كثيرة من القصائد مما يجعلها تشكل عنصراً بنيوياً مهيمناً لا يمكن إغفاله عند قراءة الديوان و لا يعنى هذا بالطبع أن دلالة لقطة عين أو اللهب أو النار قد اقتصرت على المعنى المعجمى الضيق (المقابل للألوان) بل إن الشاعر عبد القادر عيد قد استطاع بموهبته الإبداعية أن يحولها إلى " رمز " غنى الدلالات متعدد الإيحاءات و فى هذا ما يتفق مع طبيعة الإبداع التى تكمن فى خلق حركة فى سكون " الكلمات " و ثورة على الجامد و المحدد من " الأحرف "

<u> الإيقاعات المتداخلة فى النص :</u>**

يقول **عبد القادر عيد** فى قصيدة (عبور) – ثانى قصائد الديوان ٠

ولد

تغازله العيون ٠٠٠٠ فينبرى

الليل ٠٠٠ فجر

و العاديات
تشق أروقة الخيال
بنانها ٠٠ حلم
و بعض غياهب

حيث ترى لفظ (العيون) يتجلى باعتباره معادلاً لمعانى البكاره و الرؤية المطهرة التى تحمل براءة " البداية " و عناصر الإبداع التى تولد مع الإنسان حيث طزاجة و نضارة أبعاده ، لكن بذور الأزمة تكمن فى البيت الثانى حيث العنصر القاتم " الليل " الذى يعيق الرؤية السليمة و يلقى بظلاله على الوجوه فيزيف حقائق الأشياء مع ملاحظة تكرار صامت " الليل " المعطوف بكلمة " العاديات " و الواو " ثلاث مرات مما يؤكد إيحاءات التشتت و يدفع إلى الذهن كلمات مثل : الخيال / غياهب / اقتحام / الذنب / تطحنه ٠ و كأن الصفاء مستحيل فى ذلك الوجود القائم على ثنائية الصراع و تأكيداً لتلك الثنائية تأتى أبيات :

من هز نخلتك السخية مريم ؟
فتساقط الحلم الجنى ٠٠
كان بدء تأرخ
شق القناة ٠٠ العابرون
و سطروا
عام التحدى
و اقتحام السد

و التفتيش عبر الأزمنة ، حيث تحتدم المواجهة بين البكارة و الصفاء التى تتمثل فى (نخلتك السخية ٠٠٠ مريم ؟) و بين الفعل التجريبى المتمثل فى " بعض غياهب " للمجهول لكنه بالطبع لا يعنى القضاء على العنصر الإبداعى المولود مع (مريم) بل إننا نراه فى نهاية القصيدة يخرج إلى الوجود مقترناً بالتحدى و الاقتحام و الاعتراض ٠

عام التحدى
و اقتحام السد

** <u>حيوية النص الشعرى : -</u>

و فى قصيدة " أنتَ " يبين لنا الشاعر أنه لا يقدم نصاً بسيطاً و إنما نصاً مركباً ، يجعل من كتابة الديوان قراءة لأحوال الذات و حواراتها الداخلية و الخارجية ، و قراءة توترها الخاص ، فهو يهدى القصيدة الى كينونة التلاقى و صوفية الوجد المتفرد و سر وجوده " أبيه " كأن إهداء قصيدة " أنت " لأبيه هو حوار بين الأمل

و الرجاء ، و هذا الحوار يبين حيوية النص الشعرى لديه فى انه لا يقدم حـالات للـذات ، و إنمـا توترهـا الخاص ، و قلقها المشوب بالخوف و الهزيمة ٠

وفى هذه القصيدة " أنت " يقدم لنا الشاعر عالم البراءة الأولى و الذكريات الجيـشاة و المفعمـة بالحـب لأبيـه و المأساوية فى نهايته ٠٠٠ حيث يتحقق فى لقائه مع الآخر ، و لكنه يشعر أن هناك مشاكسة هادئة و ناعمة تدخله ملكوت الغياب و التكتم و تفتح أبواب الصمت رويداً ٠٠٠ رويداً و تقدم قبس الوهج الأولى كأنهـا ولادة تنقلنا إلى القصيدة التالية " أنا و الليل ٠٠٠ و ال " ٠ و لكنه ليل من نوع آخر حيث نلتقى مع انتفاضات الوهج و همس الخلاخيل و نزيف القبل ٠

و ننتقل من التوحد مع الآخر إلى الاختلاف ، و يصف عذابات الذات الأولى للخروج من الأسـر الخـاص إلـى الالتقاء بالعالم و المحيط الكونى الملئ بكل صنوف العذاب و الألم ، و ذلك من خلال تمثل تجربة جـذر يتفـتح خالقاً صخر الحياة و يصر على أن يكون له لونه الخاص رغم العالم الملئ بالزهر المتنافر الألوان ٠

** **<u>اقتناص العلاقة الضدية بين الأشياء :</u>**

بحر
يبعثر ماءه
و النخل يركض فى سكون نازحاً يأبى الرحيل ٠٠
و عارضات الزهو ، دوت ٠٠٠ صرخة
شقت سماء الشوق
نصف ساطع

من قصيدة " السقوط فى فواصل اللهب " ص ٢٥

يعتمد الشاعر لعبة جمالية أثيرة لدى شعراء السبعينات و قد اتقنوها بشدة و هى القدرة على اقتنـاص العلاقـة الضدية بين الأشياء ، بما يتملكه هذا التضاد من شحنة فاسدة ترى إلى تكامل عناصر الوجود حتى لـو كانـت هذه العناصر فى أوضاع تكاد تكون متنافرة ٠

إن عنوان الديوان نفسه " السقوط فى فواصل اللهب " قد يصل بنا إلى هذه النتيجة ، عندما يجمع الشاعر داخل هذا المعنى معطيين : سماوى و أرضى و هناك " عبر انحناءاتك المرمرية ص ٣٨ و " عرت صدرها ٠٠ للـريح ٠٠ ص ٤٤ "" و " تتوارى خلف ستار العشق ص ٥١ "" و "" يستبيح الهـروب ٠٠٠ إلـى داخلـك ص ٥٩ " و " شربناك زاداً ص ٦٨ " ٠

و لديه قصيدة عنوانها " أحلق عبر أشجانك ص ٧١ " و هكذا ٠٠٠ و المتأمـل لهـذه التراكيـب سيـصل إلـى التعارض و التناغم معاً بين أطراف أهمها الوعى و اللاوعى و هما بطبيعتهما غير محـددين و سـوف نخـرج بالتأكيد بتهويمات جمالية أسطورية تصل بنا فى كافة الأحوال إلى رؤية فلسفية تطرح العلاقات المتوسـطة بـين أشياء العالم ، و لسنا أمام ظلام كامل و لا نور كامل بل هو لون رمادى مغبش يثيرنا شعرياً و فلسفياً ٠

و تظل الحالة المتوسطة الملتبسة تناور بين غلافى الديوان ، فنلاحظ مثلا لحظة الانتظار ما قبل السقوط ٠

" من هز نخلتك السخية ٠٠٠ مريم ؟ ! فتساقط البلح الجنى ٠٠ ص ١٦ "

حيث الترقب كمعنوى حيوى يقابل السقوط الفجائى من ناحية أخرى ، و كذلك هذا التلاحق بـين العاشـقين بـلا رغبات (ص ١٨) " و التفاف قوام هندك "

و فى المناخ نفسه " تهيل هدهدة ارتعاشك ص ١٩ "

كما أن ضعف الكثافة أيضاً معنى يتكرر فى بعض القصائد فيقول :

" فلى متعة ٠٠٠ فى اصطياد اليمام ص ٤٢ "

و يستمر المعنى تغلغلاً فى النصوص ، فنقرأ :

" يلفك ٠٠٠ رحم الرغبة و الإيحاء ص ٥١ "

و نتعرف على نقطة متوسطة بين الحياة و الموت :

" بين أصابع طفل ٠٠٠٠ خطف الموت عن الباقين ص ٨ من قصيدة رنين الصمت "

و عنده " كتبت على قبر الحروف ٠٠٠ الساكنات الرمل ص ٤٤ من قصيدة مقبرة الشعر "

و فى الديوان قصيدة عنوانها يطرح المعنى المتوسط بين الزمان و المكان اسمها " ألف على ميم ٠٠ و عـشق ضائع " ص ٧٧ و قصيدة آخرى عنوانها يندرج فى المعنى مباشرة اسمها " الرحيل عبر الأحرف٠٠ ص ٩١ "

و هناك معنى آخر له علاقة وطيدة بالقضية التى نتبعها و لكنه معنى متميز شديد البراعة ، هذا المعنـى هـو الرؤية البصرية التى تتم عن طريق وسيط بين الرائى و المرئى ، أى أنها رؤية بصرية غير مباشر ، و يتوزع هذا المعنى على الديوان كله كما لو كان يمثل أحد المعانى الرئيسية للتجربة :

** تأخذنى النظرة خلف السور إشارتك – من يلهون – الوحدة ٠ ص ٩

** قد دونت لخواطر ٠٠ رمقت مواجع عصر تمزيق الأراضي ٠ ص ٢٩

** أرنو مواجهة الصعاب أعانق الريح المليئة بالسراب ٠ ص ٣٤

** يمر بى الهزج و اللاحياء ٠ ص ٣٨

** تتوارى خلف ستار العشق ٠٠٠ تدس كلاما ٠٠ ص ٥١

و قد تتابعت من لمح الظل فى دمع أم ٠٠ يصارعها الشوق فى البحث عنك ٠ ص ٦٥

و هكذا صار المعنى المتوسط بكل ما يمكـن أن يـوحى بـه مـن دلالات فيهـا رفـض لـسيادة طـرف مـن الطرفين ، و فيها جدل من نوع خاص ، و فيها نظرة كلية شاملة و هكذا صار يغلب ليس المعـانى الجزئيـة الواردة على القصائد فحسب ، بل أنه قد يطفى على المضمون الكلى لبعض القصائد مثل قصيدة " الرحيل عبـر الأحرف " على سبيل المثال و هى القصيدة التى توحى بكل هذا القدر من الالتباس هل الاخـتلال هـو الاخـتلال حقيقة أم أنه مجرد مشهد يدور أمامنا فى عرض سينمائى أو مسرحى ؟

** و أخيرا

إن هذه العناصر و تلك الأدوات قد انصهرت كلها فى بوتقة الذات المبدعة و التحمت بالنـسيج الحـى للـشاعر المبدع **عبد القادر عيد عياد** بحيث اضحى ديوان " السقوط فى فواصل اللهب " أشبه بأوركسترا كبيـرة تعـزف فيها الآلات المختلفة لكننا مع هذا لا نفقد ذلك التناغم الهارمونى رغم اختلاف النوعية لتلك الآلات ٠

ومن ثم فإن الشاعر **عبد القادر عيد عياد** بقصائده ليس انعكاساً لحالات وجدانية بسيطة و إنما هى صدى لحالات شعورية و نفسية و ذهنية معقدة تغدو معها القصيدة معادلاً لحساسية الشاعر و المكان و البيئة التى يعيشها على أرض سيناء الشمالية فتبدو لنا الرؤية منجلية تماماً لشاعر يمتلك أدواته الفنية بشكل جيد وآداء متميز ٠

انتهـــت

المصادر

١-بيتر بروكو : الحداثة وما بعد الحداثة - ترجمة عبد الوهاب علوى - المجمع الثقافى - أبو ظبى ١٩٩٥ م

٢-جاك ديدرا : الكتابة و الاختلاف - ترجمة كاظم جهاد - دار توبقال - الدار البيضاء ١٩٨٨ م

٣-خيرة خمر العين : جدل الحداثة فى نقد الشعر العربى - منشورات اتحاد الكتاب العربى - دمشق ١٩٩٦ م

٤-كمال أبو ديب : الواحد المتعدد - دراسة فى الأصول التصويرية للشعر الحديث - مجلة كلمات - المنامة ١٩٨٥ م

٥-ستيفن كونور : ثقافة ما بعد الحداثة - ط ع - مطبوعات بلا كويل - اكسفورد - بريطانيا ١٩٩٣ م

٦-د ٠ زكريا إبراهيم (كانت أو الفلسفة النقدية) - الطبعة الثانية - مكتبة مصر - القاهرة - إبريل ١٩٧٢ م

دراسة نقدية

البعدان المتناقضان وازدواجية الشخصية
في
رواية{{ خلف جدار الصمت }}
للأديب\ محمود صادق

في الحقيقة أن رواية"خلف جدار الصمت" لا هي رواية طويلة و لا هى قصة قصيرة من حيث المساحة.

ولكنها وسط بين الشكلين وهذا ما أصطلح علي تسميه رواية قصيرة أو قصة قصيرة طويلة وهما في الحالتين تعريف للمصطلح **NOBALETA**وهذا الشكل أصبح سائداً.كتب فيه عدداً من الكتاب المعروفين منهم مثلاً صبري موسى ، إبراهيم عبد المجيد،محمد كمال محمد ،محمد مستجاب ..هذا الأديب محمود صادق في هذه الرواية "خلف جدار الصمت "

فقد استطاع الأديب أن يجعل عالمه عالماً نفسياً بالدرجة الأولى فهو يصور نفسه بطلاً صاحب هذه القصة فى علاقاته بمجتمعه فنحن أمام قصة تهتم بالدرجة الأولى بالعالم النفسى للبطل و من المؤكد أنه نجح فى تصوير هذا البطل و الحقيقة أن الشخصية هنا شخصية صعبة و سبب هذه الصعوبة أنها شخصية مزدوجة ليست شخصية أحادية البعد لكنها تتضم بعدين متناقضين ومن الناحية الفعلية نحن أمام إنسان ذكى جداً بدليل أنه عندما دخل المدرسة كان يحرز أعلى الدرجات لكنه من ناحية النضج فى التعامل الاجتماعى كان لا يتمتع بأى نضج و بالتالى فهذا الازدواج كان يمثل مشكلة إنسان ذكى لكنه غير قادر على التفاعل ينتج عن هذا انه يقابل مشاكل عديدة جداً ٠

يرصد الكاتب هنا أسباب عدم نضج الشخصية و يحددها فى شيئين أولاً : الأب ثانياً : مجتمع القرية ٠ الأب لأنه كان يقسو على أبنه بشكل دائم و كان يرى أن الولد يمثل خلف عار و يميز بينه و بين أخيه و ينظر إليه نظرة تفقده الثقة فى نفسه ٠ بالإضافة إلى هذا مجتمع القرية الذى يحيط به مجتمع المدرسة و هو صغير ٠٠٠

شلة اللعب ذاكر قليلاً و كيف كل هؤلاء كانوا يسهمون فى تأكيد العجز و عدم نمو الشخصية بحيث أن هذه الشخصية أنطوت و أبتعدت عن الناس و أصبحت غير قادرة على التفاعل الخلاق ٠٠ المهم انه يرصد عوامل نمو و نضج هذه الشخصية و يحددها فى نقطتين النقطة الأولى كانت الجيش و الجيش له دور فى نضج و بلورة الشخصية النقطة الأولى هى دخول البطل تجربة الجندية النقطة الثانية هى أحد الأصدقاء اللذين وقفوا إلى جوار هذا الإنسان و ساعدوه حتى أكتمل النضج ٠٠

من هنا أصبحت الشخصية مبلورة ٠٠ أبعادها واضحة الأسباب و النتائج مبررات التحول ٠٠ كل هذا جاء فى بناء نسيج هذه الرواية ٠ ٠

و إذا أقتربنا من محور الزمان و المكان لهذه الراوية ٠ فنحن لا نتصور حدثاً دون زمان أو مكان الحدث لابد له من وعائين هم الزمان و المكان ٠٠٠ الزمان فى الرواية يتميز بالطول أو يتسم بالطول فنحن مع البطل منذ طفولته الباكرة حتى بعد تخرجه من الجندية و كيف خاض الحياة المدنية ٠

فى ثلاثين سنه هى عمر البطل التى يرصدها فى الراوية لو أن الكاتب رصد المسألة و التطور الزمنى لفترة بالشكل التقليدى لكان في حاجة إلى مجلدات لكن الراوية القصيرة لا تسمح بهذا و قد أستعاض عن هذا بأنه بدأ من النهاية فنحن نبدأ بالبطل و هو يروى على لسانه القصة من نفس النقطة التى ينتهى إليها و يسترجع كل الأحداث من خلال أستراجاع طويل جداً ثم تنتهى إلى نفس النقطة التى بدأنا بها و هنا كانت مهارة الكاتب فى كيفية تطويع الزمن فى الراوية التى قدمها إلينا ٠

المكان تعدد ما بين القرية والقاهرة – المدينة – التى جاء إليها – ما بين التجنيد لأن الجيش لعب دورا مهماً فى حياة البطل ٠

لكن هنا الأماكن موظفة توظيفياً جيداً و الكاتب لديه القدرة على وصف المكان و إعطاء الأحاسيس المرتبطة بها ٠٠٠

هذا الرجل الريفى حين يأتى إلى القاهرة للمرة الأولى ماذا يفعل ؟ كيف يتصرف ؟ و كيف يعرف الأماكن ؟

يصفون له الأماكن بشكل يدل على أنه ليس من أهل المدن ٠٠ " أعطى زهرك لميدان رمسيس و أمشى على طول " نحن نعرف القرويين حين يجيئون إلى القاهرة للمرة الأولى تكون بالنسبة لهم عالماً غريباً جداً فالكاتب بلا جدال نجح فى وصف هذه الأماكن بشكل جيد ٠

الراوي هو البطل و من هنا ٠٠ فى تصورى كانت المشكلة لماذا ؟ لأن البطل محدود التعليم و بالتالى فحين يتكلم رجل محدود التعليم لا يمكن أن يقدم إلينا هذا المستوى اللغوى من الأداء ٠٠ و هذا التحليل ٠

و لذلك كان من الأفضل أن يلجأ الكاتب إلى ضمير الغائب بدل ما أن يكون ضمير المتكلم هو المستخدم ٠ لكن رغم هذا إذا نظرنا إلى الراوية فنجد أن الراوية استطاعت أن تصور عالم البطل الداخلى و ربما من المناسب هنا أن أقف لأن الحقيقة أن الراوية النفسية تمس و تفهم كثيراً لدى البعض يطلق عليها تيار الوعى و أنا أود أن أميز بين هاتين النقطتين لان التميز بينهم دقيق ٠

الراوية النفسية تهتم بالعمليات الفعلية المتعلقة بمنطقة الوعى و الإدراك – أو منطقة الظلام هذه القصة النفسية أما راوية تيار الوعى فهى التى عن منطقة ما قبل الظلام أو منطقة اللاوعى ٠

الأشياء الموجودة بداخلنا لكننا لا ندركها و نسيطر عليها ٠

و الأحلام – الرموز – التداعى للمعانى ، فهذا عالم و هذا عالم آخر – و بالتالى فنحن هنا من الأدق أن نقول أننا أمام رواية نفسية لكنها رواية ليست من الروايات تيار الوعى ، و بالتأكيد البطل نجح فى تصوير عالم البطل النفسى و هذا شيئاً يحسب له ٠

<u>* مواكبة أسلوب الراوية :-</u>

إن الأسلوب الرئيسى الذى أستخدم هنا لاسترجاع و ارتبط هذا الاسترجاع بضمير و أسلوب المتكلم ٠

و لاشك أنه أدى أداء جيد جداً و ليس يوجد ملاحظة سواء أنه أستخدم ضمير المتكلم بدلاً من الغائب ٠

**** محور القصة ٠**

القصة تحكى لنا حياة طفل كان متفوقا دراسيا لكنه كان ضعيف الشخصية كبر لكن والده لم يقف إلى جــواره – أحب لكن الكل حوله يرون أنه مجرد طفل أبله اعتكف فى البيت نتيجة هذا الجو العام المضاد له حتى كتب لـــه أن يجند و فى التجنيد خاض تجربة جيدة أنضجت هذه الشخصية واستطاع أن يقود الماكينات الجبـــارة و أن يقـــود إصلاحها و اكتسب خبرات كبيرة جداً و تعرف على بعض الشخصيات التى ساعدته مثـــل شخـــصية عزيـــز لـــه أسمه " عادل " هذه الشخصية ساعدته حتى بعد أن خرج من الجيش فاشتغل فى أعمـــال تحتـــاج إلـــى مهـــارة و كفاءة و أثبت هذه المهارة و الكفاءة بعيداً عن القرية التى اتهمته بالبله خلال هذا كانت هناك قصة حـــب مـــع ابنة عمه كانت هذه القصة مهددة دائماً من خصم أو من بطل مضاد لبطلنا ثم ينتهى الأمر بان يعود البطـــل إلـــى قريته ليشارك فى بناء مدرسة مستخدماً التكنولوجيا العالمية التى تعلمها و يتأكد الجميع انه قد نجح و يتم الأمر بالقبض على الخصم لأنه لص و يتزوج البطل حبيبته ٠

حوار مع فنان وأديب من سيناء

أجـــــرى الحوار
حسن غريب احمد
عضو اتحاد كتاب مصر

<u>عناوين جانبية :</u>

١) الحديث عن التذوق لابد أن يبدأ بالحديث عن الذوق ٠

٢) تذوق العمل الأدبى يعتمد على عدد من الأدوات أولها " اللغة " ٠

٣) تذوق الأدب ٠٠ هذه الأيام لا ينفصل عن تذوق الفنون الأخرى ٠

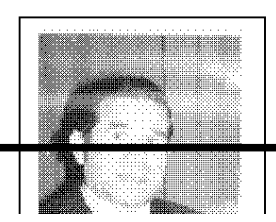
٤) من شمال سيناء أدباء على مستوى عال ٠

٥) الحركة الأدبية فى شمال سيناء ٠٠ ينقصها اهتمام المعنيين بالأمر بشكل أوسع واشمل ٠

٦) مطلوب تَفَرّغ للأدباء إذا أردنا إنتاجاً متميزاً على أرض سيناء ٠



لقاء مع المخرج الأديب أسعد الكاشف
فى محاوره مع الأديب حسن غريب



لقاء مع ::

المخرج الأديب

أسعـــــد الكاشف

المخرج / أسعد الكاشف

حســــــن : **((لا شك أن هناك مذاقاً خاصاً للحوار الأدبى أو الفكرى بشكل عام عندما تُتاح لك الحوار والمحاورة واللقاء مع مثقف جمع بين الفن والأدب ٠٠٠ فنادراً ما نرى أو نلمس هذا الازدواج أو هذه الثنائية فالذى يكون موهوباً فى الأدب يحاول تكريس أو تركيز وقته أو معظم وقته للتفرغ للأدب وفنونه وكذلك بالنسبة للفن ٠٠٠ ولكن ممكن وليس غريباً أن يجمع ما بين الطب والأدب وبين الهندسة والأدب أو بين الجيولوجيا والكيمياء والأدب ٠٠٠٠ الخ لكن ميدان الفن عريض وواسع و بالكاد يكون أمام أهله الوقت الذى يأكل كل مهام عملهم الفنى ٠٠٠ ومع ذلك فقد أراد الله تعالى أن تخرج لنا سيناء رجلاً من رجالها وُليد فوق ترابها وتربى بين بحرها ونخيلها وتحت سمائها ٠٠٠ فامتزج بها وبطبيعتها الخلاّبة فأعطته وميض الأدب فى بداياته ٠٠ ثم أراد الله له أن يسلك الدرب القاسى والمتشعب والمتشابك وهو الفن ٠٠ فعاش الفن كما عايش الأدب الذى هو فى عقله الباطن لذلك حاولنا أن نغوص معه حول هذه المفاهيم ٠٠٠ فأهلاً وسهلاً بالمخرج الأديب ابن العريش أسعد الكاشف ٠٠**

حســــــن : **شكراً لك أولاً لأنك أديب جميل الخَلْقة والخُلُق وبداية أقول لك أننى أنجذب جداً و بشئ كاللاشعور إلى أى أديب لأنه يذكرنى بما خُلقت له وهو الأدب ٠**
بداية ماذا يقول المخرج الأديب الشاعر أسعد الكاشف حول الحركة الأدبية فى شمال سيناء ٠ كما يعايشها اليوم ؟

أســـــعد / **أنا بطبعى صريح لأبعد حدود ولا أحب أن أقول لك كلاماً لا أكون مؤمناً به ٠٠ وعندما تسألنى عن الحركة الأدبية فى موطنى ومسقط رأسى " العريش " أو قل شمال سيناء دعنى أقول أننى ثائر ومنفعل يكاد يسطو بى الكمد ويكاد يقتلنى الغضب ، وكيف لا أغضب وأنا أرى أدباء سيناء يكاد بعضهم يقتل البعض الآخر ــ لو أستطاع ــ وكان لى رغبة أن أقول أنى غاضب بشكل عام على " جناية تستحق التأمل " وهى جناية ما يسمى بالشعر الحر ٠٠ إنها بالمقاييس الفنية للأدب جناية بكل مفهوم هذه الكلمة ٠٠ والذى ينطبق على جناية الشعر الحر ٠٠ ينسحب أيضاً على جناية لا تقل خطراً { الساحة الأدبية بشمال سيناء } الكل يتقاتل مع الكل ، الكل يحقد على الكل ٠٠ الكل يتربص بالكل ٠٠ هذا الذى يحدث ؟؟ هل هو نوع من تأكيد الذات للبعض ؟؟ هل هو النرجسية المميتة ؟ أم أمراض الشيزوفرانيا أو الفوبيا ٠٠٠والعجيب أن بعضهم إذا كلمته فى أمر يتعلق مثلاً بالناحية السيكولوجية لعمل أدبى مثلاً ٠٠ يردّ عليك بشئ غريب وكأن لسان حاله يقول : ــ { أنا لا أقف عند السيكولوجية فحسب بل إنى من علماء " البارا سيكولوجى " أو انى فيلسوف " الميتافيزيقا " أو أن لى نسب خئولة مع " أرسطو " ونسب عمومة مع " أنشتين " وجيرة طويلة مع أبو الطيب المتنبى ومصاهرة مع الْبحْترى !!!**
أنى بصراحة حزين بل حزين جداً لما يحدث على الساحة الأدبية فى شمال سيناء

حســــــن : أراك ناقماً على ما يسمي بالشعر الحر ؟

أســـــعد / **نعم ٠٠ وقد أوضحت ذلك فى كتابى المتواضع " الأدب الإسلامى ٠٠ و قرن جديد " ومن قبله كتابي " الفراغ العربي بين قصور و تقصير "**

حســــــن : وما هى حدود غضبتك على الشعر الحر ؟

أســـــعد / **المسألة ليست حدود أو نسب بل هى تذوق اليوم تشترى ثلاثين ديواناً من الشعر الحر ٠٠ نتجرع فى قراءتها الصبر المرّ ، وبعد العناء لا تفوز منها بُطْرفَة أو نكتة أو حكمة أو فائدة لغوية ، وليت الأمـر يقف عن ذلك فهى فى معظمها أغراء لقارئها أن يكفر بقومه ولغته وتراثه ويتبدّل بهـا أراء الأعـداء ونظريـات الملاحدة وهمزات الشياطين ٠**

حســــــن : هل هناك أمثلة لديك من ذلك ؟

أســـــعد / **نعم ولكن أريدك أن تجاوبنى اولاً بوصفك أديب ٠٠ نحن نعلم أن الشعر الحديث له ألوان ثلاثة وهى :**

١) **اللـون الأول : وهو الذى له وزن على هيئة تفعيلة ملتزمة وتبرز فيه القوافى أحياناً ٠٠ ومن نماذجـه قـول نزار قبانى من قصيدته {{ رسالة من تحت الماء }} يقول :ـ**

- **إن كنت قوياً أخرجنى من هذا اليّم**
- **فأنا لا أعرف فَنّ العوم**
- **الموج الأزرق فى عينيك بحر يجرجرنى نحو الأعمقْ**
- **وأنا ما عندى تجربة فى الحب وما عندى زورقْ**
- **إنى كنتُ أعزّ عليك فخذ بيدىّ**
- **إنى أتنفس تحت الماء**
- **إنى أغرق ٠٠ أغرق ٠٠ أغرق**

حســــــن : وماذا فى هذه القصيدة فى رأيك ؟

أســـــعد / **نزار فى هذه القصيدة لا يحيد عن تفعيلة واحدة هى تفعله البحر المتدارك " فعلُنْ " ولكنه يزيد فيها ويـنقص غيـر متقيدّ بالبحر المتدارك ثم إن للقصيدة قوافى تبرز أحيانا وتختفى ٠**

٢) **اللون الثانى وهو شعر التفعيلة بلا أقواف فأمثلته كثيرة كقول فدوى طوقان فى المقطع الأول من قـصيدتها { الفدائى والأرض } تقول :**

- **أجْلِيسُ كى أكتب ٠٠ ماذا أكتب ؟ ٠٠**
ما جدوى القول ٠٠ يا أهلى يا بلدى يا شعبى
ما أحقر أن أجلسَ كى أكتب ٠٠ فى هذا اليوم هل أحمى أهلى بالكلمة ٠٠٠ كل الكلمات اليوم ملـحُ لا يورقُ أو يُزهر فى هذا الليل }

- **فقد التزمت فدوى طوقان نوعاً من التفعيلة تفعيلة " المتدارك " لكنها انفلتت من القافية نهائياً ٠**

٣) **أما النـوع الثالـث : وهو المنثور الذى لا أثر فيه لوزن أو قافية فقد صدرت منه دواوين كاملة لأمثال الماغوط وأنسى الحاج وبعض شعراء الخليج بل وبعض شعراء سيناء الذين ما زال الحبو الأدبى هو طريقهم وبعـضهم أجاد ويعرف أدواته وهذا ليس رأيى فقط بل رأى الدكتور / أحمد عوين كما تعلم أسـتاذ حـسن ٠٠ ونعـود للنوع الثالث هذا وهو المنتشر = للأسف = ومنه قول أدونيس من قصيدة لم أفهم منها شيئاً وهى من ديوانه { التحولات والهجرة } يقول مثلاً : ـ**

- **الزمن فخار ٠٠ والسماء طحلب ٠٠ أصير الرعد و الماء و الشئ الحي و حـين تفـرغ المـسافات حتى الظل أملؤها أشباحاً ٠٠ تخرج من الوجه والخاصرة وترشـح بـالحلم وذاكـرة الـشجر ٠٠٠ وحين لا تواتيك الدنيا ألهو بعينى ليزدوج فيها العالم !!!**

وجميع الديوان المذكور من مثل هذه الطلاسم المشبوهة وأقول لك صراحة أستاذ حسن وأنت أديب تعرف أدواتـك تماماً مثل بعض شعراء سيناء ٠٠أقول صراحة إن اللونين الأولين من أنواع الـشعر الحـر يمكـن أن يهـضمها

الشعر العربى لا كبديليْن بكل الأوزان ولكن لوزنين جديدين يضافان إلى بحورنا القديمة لتصبح ثمانية عشر بحراً بعد أن كانت ستة عشر .

حســـن : إذنْ يبقى اللون الثالث فماذا تقول فيه وبصراحة أيضاً ؟

أســعد / **لقد أوردت لك مثلاً واحداً أو نموذجاً واحدً وذكرت شيئاً من شعر أدونيس .. وبصراحة أقول أن الشعر العربى لا يعترف به ولا يُعطيه اسم " شعر لأن العرب عبرْ العصور يعدّون مثل هذا القول نثراً فهو لا يملك أىّ نفحة أو مقوّمةٍ أو ركنٍ من أركان شعرنا العربى .**

حســـن : **يعنى تريد أن تقول أستاذ أسعد الكاشف .. أنه إذا اعتبرنا مثل هذه المقطوعات شعراً فسوف يأتى من الملاحدة منْ يقول إن القرآن شعر ، بل وقد يكتب آيات وكلمات من القرآن بعضها تحت بعض ثم يحكم أنها كالشعر المنثور .. مع أن الله عز و جل نفى أن يكون القرآن شعراً أو أن يكون محمد صلى الله عليه وسلم شاعراً .**

أســعد / **نعم هذا صحيح وهنا نسمع قول الله تعالى فى سورة الحاقة :**

(وما هو بقول شاعرٍ قليلاً ما تؤمنون) صدق الله العظيم

وقال عن نبيه الكريم صلى الله عليه وسلم :

﴿ وما علمناه الشعر وما ينبغى له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين ﴾

هذا رداً موجزاً على ما قلت أستاذ حسن .

حســـن : **أراك متأثراً بما ارتآه الدكتور أحمد عوين و أنت رئيس لنادي الأدب بشمال سيناء ..أرك متأثر برأيه أنه ليس هناك شى اسمه الشعر الغنائى كما يطلقون هذه الصفة اليوم على بعض الأغانى وإلى أى حد أنت متأثر بنماذج من النثر الفنى ؟؟**

أســعد / **بالطبع أنا مع الدكتور أحمد عوين وكل ما أرجو أن اؤكد عليه هو أننى ثائر لغيرتى على دينى ولغتى وكل منْ هم على شاكلتى من الغيورين يوضحون مغزى التخطيط المدمر الذى يرتدى أقنعة كثيرة ومتنوعة لضرب لغة الضاد والدعوة إلى اللهجات العامية .. وهذا ما ينبغي أن ينتبه إليه أبناء هذا الجيل .. نعم هناك هجمة شرسة على لغة القرآن الكريم ..أما بهذه المناسبة ونحن نتحدث عن النثر الفنى فأضع أمام القارئ هذا النموذج الرائع من أدب الرافعى فقد ذكر فى مقدمة كتابه ((تحت راية القرآن)) يقول :**

✎ **اللهم جنبنا فتنة الشيطان .. أن يقوى بها فنضعُف أو نضعف لها فيقوى .. اللهم لا تحرمنا من كوكب هداية منك فى كل ظلمة شكٍّ منا.. نسألك بوجهك ونتوسل إليك بحمدك وندعوك بأفئدة عرفتك وآمنت بك حين زُلْزِلَ غيرها و استقرّت**

حســـن : **الحقيقة أن هذا نثر فنى من أدب الرافعى فيه من الموسيقى أكثر مما فى الشعر المنثور والمزعوم ومع ذلك لم يَدّعِ الرافعى رحمه الله أن نثره هذا شعر .. ولكن أستاذ أسعد المخرج الأديب .. ما ريك فى المؤامرة الشهيرة وهى مؤامرة اللهجات العامية بدلاً من اللغة الفصحى .**

أســعد / **تشدنى أستاذ حسن إلى الحديث بشكل الجذب لا بشكل الرّد .. على كل حال .. كان هناك شاعر مارونى اسمه " سعيد عقل " بنى كل مجده وشهرته على الأدب العربى حتى لقد اجتمع نفرٌ من النقاد والشعراء قبل وقت ليس ببعيد و بايعوا سعيد عقل هذا أميراً للشعراء وهو اللقب الذى أحرزه شوقى حين طبق شعره الآفاق وكرد لجميل الأدب العربى الذى رُقّيَ على كتفيه // أعلن سعد عقل بعد بيعته هذه بوقت قصير :**

✎ **أن اللغة الفصحى لم تعد تفى بالتعبير عن المشاعر ولابد أن نستبدل بها اللهجات العامية ونستبدل بحروفها الحروف اللاتينية // وكتطبيق عملى للفكرة // الخبيثة طلع علينا أمير الشعراء الجاهد الكنود بديوان أسماه {{ يارا }} نظم قصائده بالعربية ولكنه كتبه بحروف لاتينية بحجة أن الإملاء العربى مشكلة !! .. فكلمة " هذا " ليس لها ألف وكلمة " حضروا " لها ألف لا تلفظ والحق أستاذ حسن أن هذا ليس هو السبب ، ولكن وراء الأمر نعرة فينيقية وحقداً صليبياً نَفَسّ عنهما أثناء**

الفتنة العمياء فى النية أن جمع حوله عصابة من المجرمين سماها {{ حُـرّاس الأرز }} وجعل شعارها قتل الغرباء ويعنى بالغرباء العرب المسلمين ٠

حســـن : وظللنا تحاور المخرج الأديب أسعد الكاشف ؟

فى حميمية صادقة مخلصة وعرجنا بالحديث حول مناهج النقد الأدبى ودخلنا أبواب كبيرة فى هذا البحر الواسع مثلاً كالتحليل النفسى للأديب ، وماهية الإبداع الفنى عند نفسية المبدع // وعلم اللغة والنقد الأدبى والأسلوبية الحديثة والعلاقة بين الحقول الشعرى والملفوظ النفسى // وعن البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي كذلك عن اجتماعية الأدب ٠٠٠ ونظراً لضيق الوقت وأيضاً بحدودية المساحة للنشر وجدنا مخرجنا الأديب أسعد الكاشف توقف فجأة ليقول لى : أرجوك يا أخ حسن أن تبلغ الأدباء فى شمال سيناء و أنا أخ لهم جميعاً بلغهم أن يقدموا كلمة الحنان و أن يعزفوا اللحن الندى ، و أن يزيلوا من الصدور الكآبة و أن ينفضوا عن النفوس ما علا عليها من ركام ، فيقدمون قصائد ، و قصص ، و مسرحيات عن القيم التى تجمعهم و الأهداف العليا التى تشدهم و المطامح الكبرى التى يرنون إليها و عندما سألته فى هذه النقطة بالذات : -

[المخرج الأديب أسعد الكاشف فى رأيك ما هو الأدب الأسلامى و بكل أشكاله من شعر و قصة و رواية و مسرحية و نحن نعلم أنه كانت لك رؤية جديدة فى الأدب الأسلامى نشرت لك فى الثمانينات بالبلاد العربية و تم التعليق عليها ! و خضعت لموازين النقد الأدبى من رابطة الأدباء الأردنيين و نشر ذلك باسم الأديب الأردنى الكبير حسنى شحادة فحدثنا عن هذه التجربة لو سمحت ٠٠٠٠]

أســـعد / قلنا أن الأدب الأسلامى أدب هادفٌ بناء ، مُغَـذّ للعواطف الأسلامية ، يرقي بالإنسان أيا كان هذا الإنسان ٠٠٠ يدعو إلى الاعتزاز بالإسلام منهجاً كاملاً و نظاماً شاملاً من خلال تناوله السَوِىّ لمعطيات الحياة فهو نتاج يعتز بلغة القربان و نحاول أن يتمثل شيئا من خصائص صياغته كما يترسم سمات الأسلوب النبوى الكريم // و هو فى حقيقتة أدب يصد عن الفكر الأسلامى و عن اللغة العربية ٠ أعنى التيارات ٠٠ تلك التى تهدد الأمة الإسلامية فى أخلاقها و فى آدابها و فى لسانها العربى ٠٠٠

حســـن : و لكن حتى الآن لم تكلمنا عن رؤيتك الأدبية الجديدة ؟

أسعد : آه ٠٠٠ نسيت و استغرقنى حديثى معك و صعب على الأديب أن يحاور أديبا مثله ٠٠ على كل حال رؤيتى الأدبية الجديدة ما هى إلا لقاء بين الأديب و الحياة ٠٠ من خلال التصور الإسلامى ، بأسلوب لُحْمُتُهُ و سُداهُ العاطفة الدينية ، و تتجلى فى أسلوبه المعانى القرآنية ، و الآيات المحكمات فى السياق الأدبى لتعطى المعنى و الدليل // و قد حاولت فى هذه التجربة تجاوز الأهداف الدنيا إلى المعانى العليا ٠٠ حتى اننى حاولت التسامى متطلعاً إلى الحق و الخير و الجمال // و حمداً لله اننى التزمت فى رؤيتى خصائص أمتى الإسلامية و تجلى هذا الالتزام فى تصورى الإسلامي للحياة // فانفعلت بهذا التصور فى إطار من قيم الإسلام و مبادئه //و كانت الصياغة مُعَبِّرة و موحية / و الحمد الله على كل حال

حســـن : هل لنا نصيب أن نسمع نحن ، و يقرأ القارئ و لو جزء يسير من هذه الرؤية ٠٠٠

أســـعد / أولا : المعنى الشامل لهذه الرؤية اللصيقة بالحياة كلها هو أنك ما دمت فى رحاب الله لا تخف أبداً و لا تخشي شيئاً أبداً فهذه المعّية هى السلاح الذى يتسلح به الإنسان منذ ولادته حتى وفاته ٠٠
قلت فى جزء منها :

[أنا ٠٠٠٠ مَـنْ أنا ؟ مسجون و معتقل مسجون هذا العصر ٠٠٠
أمشى أسير على هذا الدرب الطويل المظلم ٠٠٠
و أمشى أشواك الحياة ٠٠ بلمسة ٠٠
و أغوص ألوان العذاب ٠٠ بعزة

لكننى يوماً ٠٠ ما شكوت راجيا

ما رجوت سائلاً

ما سألت زائلاً

بل ٠٠٠

شكوت للإله الأول

بل ٠٠٠ رجوت عفو العزيز القادر

بل ٠٠٠ سألت كرم الكبير المنعم

الله علمنى الحقيقة قائلاً سبحانه

[و اضرب لهم مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيماً تذروه الرياح] الكهف ٤٥

حســن : الحقيقة ٠٠ أنه إنتاج ادبى هادف ٠٠ حــدّد الفكرة ووضّح الهدف بكلمات موحية و أسلوب أدبى يشرح واقعاً ٠٠ و يؤكد هذا الواقع بآية بيّنة من التنزيل العزيز ٠٠ حيث لا يترك مجالاً للسامع أو القارئ للحيرة أو اختلاط المعنى أو حتى أن يسرح الخيال بعيداً ، لأنك هنا أستاذ أسعد دفعت بسلاسة و سهولة بالحقيقة التى رنوت إليها و الهدف الذى إليه سعيت بآية كريمة لا يأتيها الباطل من بين يديها و لا من خلفها ٠ على كل حال ٠٠ بوصفك دارس و ممارس للنقد الأدبى و الفنى و أن كنا قد عرّجنا بالحديث فى البداية حول هذه المعانى ٠٠ لكن بالنسبة لأدباء سيناء مرة ثانية ما هو الإنتاج الذى أعجبك و لمــنْ هو ؟

أســعد / لا شك أن هناك أدباء فى شمال سيناء لديهم الموهبة التى لابد أن تصقل ٠٠ و لكن معظمهم تغلب عليه الموهبة و لكن ما يزال فى احتياج إلى تجربة و محك أدبى من خلال نوادى الأدب و الاستماع إلى النقد البناء ثم هناك بعض النصوص أهديت لى و قرأتها بتأنٍّ و تفهم و على سبيل المثال : -

١) **الأديب الشاعر الشيخ / محمد عايش عبيد** ٠٠٠ وقفت سنوات و سنوات أمام إبداعاته الشعرية و منذ أكثر من ثلاثين عاماً عندما كنا نسبح هنا و هناك فى قلب القاهرة

" و منتهزاً أنا " بحكم مهنتى ٠٠ التلفزيون و الإذاعة و الصحافة و الندوات و المحاضرات و الأصدقاء و الزملاء من الأدباء و المفكرين و الكتاب ٠٠٠ و حملت فى حقيبتى عام ١٩٧٧ أول عمل للشيخ محمد و كان مخطوطاً و هو {{ تغريدة السيرة النبوية }} فكانت مثار إعجاب الأدباء الأساتذة فى مكة المكرمة ٠٠٠ عشرة آلاف من الشعر و من بحور متقاربة و بنفس واحد سريع و انفعال جذاب متجاوب مع العقل و منطق التاريخ ٠٠ كان ذلك مذهلاً حقاً لهم بعد ثلاثين عاماً وقفت أمام كتيب يحمل عنوان {{ سياحة فكرية ٠٠ شعر }} فعشت لحظات تأمل ٠٠ بل لحظات تمتع بلذة المعانى و رهافة الحسَّ المنظوم فى (١) القدس فى خواطر شاعر (٢) الليل فى خواطر شاعر(٣) السماء فى خواطر شاعر ٠٠ الخ

ستون موضوعاً أو ستون خاطرة فى ستين صفحة ٠٠ هى جملة صفحات الكتيب // حقيقة أدهشتنى جداً هذه الخواطر ٠٠ و أوقفتنى أمام انتماء الشيخ محمد عايش إلى العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى و قد التزم بالأساس البنائى فى مفهوم الشعر مع أنه فى نفس الوقت يرى (حسب رؤيتى) ضرورة الربط بين التعبير الادبى و الحركة الاشارية أو كما نقول عنها // لغة الاشارية "" أى فى النهاية لا يستطيع بأى حال أن ينسحب من مجتمعه و معايشتة له فهو فى تركيباته و دلالاته فى حالة النجاح ٠٠ مما جعلنى أنا أيضا انسجم و أشعر بلذة و أنا أقرأ له ٠٠٠ ليس [السياحة الفكرية] فقط بل جميع ما قام به من أشعار جميلة و رائعة تثرى بل أثرت الحركة الأدبية فى شمال سيناء ٠

٢) **الشاعر حاتم عبد الهادى** ٠٠ عشت مع إنتاج كثير له و لكننى وقفت متأملاً جداً فى أجمل إبداعاته [[أرض القمر]] ٠٠ الشكل الأدبى عند حاتم عبد الهادى من وجهة نظرى ٠٠ [شكل بنيوى توليدى] ٠٠ وهكذا فسّرت أنا [أرض القمر] باعتبار أن البنيوية التوليدية هما منهج فى دراسة الأدب و مفهوم عنه ٠٠٠ المهم وجدت قيماً جمالية ابداعية غزيرة { أرض القمر } جعلتنى أمام أستاذ يعرف أدواته و كأنه قبل الشروع فى سرد خواطره بشكل (مقولب) كان يعرف الفلسفة الأسلوبية ٠٠ فعرف الأسلوب الأدبى و مفرداته و عرف الأسلوب المعيارى و عرف متى يكون التكرار المتوافق لأنماط لغوية بعينها ٠٠ و عرف كيف و متى يتعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة فى اللغة // و هو أى حاتم عبد الهادى ما شاء الله و على ما يبدو وضع لنفسه [[قواعد أجرومية]] لتفجير طاقته الأدبية و الشعرية ٠٠ فهو لا شك شاعر موهوب و متمكن و هو فى نفس الوقت ليس فى حاجة إلى أن أثنى عليه و لكنها الموضوعية ٠

٣) **الشاعر حسونة فتحى** ٠٠٠ وقفت أمام [[رسالة إلى ٠٠٠]] هذا الكتيب حمل بين دفتيه لوناً من شعر العامية الذى لا يقل فى معانية و أهدافه و مراميه الأدبية عن بعض شعراء الفصحى الذين لم يصلوا بالمضامين لما يريدون قوله أو توصيله ٠٠ بل وصلوا إلى حافة المعنى ثم تركوا باقى الطريق ٠٠ لكن حسونة فتحى هنا بنظرية النقد الادبى و الفنى لما كتب // فيمكن أن نقف معه لنترجم كيف انه وفق فى [[اجتماعية الأدب]] و هنا يمكن أن يهتم النقد الادبى بالسببية أكثر من اهتمامه بالمعيارية فقد غيرت الرومانسية طبيعة الأسئلة التى تعوّد النقد أن يطرحها على الأعمال الأدبية ٠٠ فنجد أنفسنا فجأة أمام تساؤل : (مـنَ يتكلم ؟) لا كيف ثم هذا العمل أى نحن أمام تحديد معايير الصنعة و تقويمها ٠٠ و من ثم نجد حسونة فتحى مسئولاً عن الإنتاج الذى تضمن مضمون العمل الادبى و شكله ٠٠ و على كل حال العمل الادبى لحسونة فتحى فى شكله و مضمونه هو تعبير عن الذات و هو فى نفس الوقت تعبير عن المجتمع ٠٠٠

و كل ما قاله حسونة فتحى لا شك يعكس صوراً متحركة هى فى حد ذاتها سيناريو متحرك نعيشه و نعايشه ليل نهار

٤) أما أنت يا أخ حسن فصعب على أن أقول لك رأى و أنت تحاورنى ٠٠ و لكننى أقف أمام قصتك [[شبح سعد]] و قصتك [[شجرة النخيل]] و مجموعتك القصصية [[الانحدار إلى أعلى]]

أما ما قلته أنت من شعر فالحقيقة اننى شدهت من قصيدتك {{ لحن العودة إلى سيناء }} وقفت متأملاً كل لفظة و كل كلمة عبارة سواء فى قصصك و حكاياتك أو ((سوالفك)) كما يقولون عنها أهل الخليج ٠٠٠ أو فى شعرك الذى تستمد له من جمال العربية ما يزين أبياتك و لا يخرجها عن موضوعيتها و لا يجرح شكلها ٠٠ فأنت بالمقاييس الفنية تقع سواء فى قصصك أو أشعارك بين (اتجاه نفسي فى التناول) و (اتجاه اجتماعى) ثم و اذا أخضعنا قصصك للبنية القصصية و مدلولها الاجتماعى يمكن أن نقول إنك أديب يعرف عملهُ الأدبى الطريق الصحيح و ليس المرتجل و المرتعش ٠

حســـن : المخرج الأديب أسعد الكاشف

ملحمتك الرائعة عن (سليمان خاطر) أرّخت لها و عالجت لوحاتها بشعر العامية فى الثمانينات ٠٠ فمزجتها بخاطرة بالفصحى هل لنا أن نسمع منك ألان شيئاً ؟ ٠٠ و لو يسيراً

أســـعد / قبل الملحمة و الدم العربى من المحيط إلى الخليج يغلى قلت : –

** إلى متى نظل عبيداً للواقع المغضوب ٠

** إلى متى نظل أمام ذلك المجلوب

** لم يكن ذلك للأجداد فلم بات من المحبوب

** قهوتنا كانت حلوة النكهات . مالنا نجعل من المصبوب

** بيوتنا كانت ستاراً .. مالها غدت من الثقوب

** كنا بيض القلوب جميلها .. ما لها صارت أسود من الخروب

** نعم لم يعد زماننا ينجب ... من ظهره الأيوبى

** حقائبنا غدت لذة نطير بها من الشمال إلى الجنوبى

** اخشى علينا غضبة تثير الزمهرير – كأنواء من الدانوبى

حســـــن: و لكن كانت هناك خاطرة عنوانها ((أمة تنادى أولادها))

أســـــعد / **نعم – نعم قلت فيها و هذه نشرتها فى كتابى الفراغ العربى**

أنعيش فى زمن الصمت طويلاً يا ولدى

أنعيش قضايا العصر .. مصالح فرد يا ولدى

أندوس كرامة أرض أعطتنا هوية حب يا ولدى

أيحب ركلة قدم فى الوجه .. و لطمة ذل يا ولدى

أنفرط فى حد العرض السياج عندما نشرب نخباً يا ولدى

أنناقش أمراً هو جدٌ أم هو هزل الخاطر يا ولدى

أننادى مجد الأجداد .. و نلطخ مجد الاحفاد بالذل الأغبر يا ولدى

أنناجى الله يرحمنا .. و السوء ملء الأجواء فى أبنائك أنت يا ولدي

أتعاهد هذا أو ذاك .. على سوء المقصد يا ولدى

أنؤآخى الدب الأحمر يا ولدى و ننسى الأهل يا ولدى

انصادق ذئباً شريراً على عزى و عزك يا ولدى

من يرض حياة الأضداد

فتراه ذليلاً يا ولدى

حســـــن : فى نهاية هذا اللقاء ماذا تود أن تضيف أو تنهى اللقاء به ؟

أســـــعد / **واقع لا يتجاهله عاقل ... أمتنا العربية بشكل شامل أستطيع أن أقول عنها أنها((أمة ضاعت الموازين فيها))**

حســـــن : و هل لك خاطره أدبية حول هذا المعنى ؟

أســـــعد / **ليس لى من نتاج عقلى بل هناك خاطرة لصديقي الشاعر العظيم الدكتور / عدنان النحوى الذى أرســـل لـــى مـــن السعودية ديوانه الرائع (جراح على الدرب) فقال فى احد قصائده :**

[[إنما الناسُ معْدن و سجايا

و رجال من الفعال رجال]]

[[لا يقاس الرجال كالنبت و الصخر

بحجم كما تقاس البغال

أمة ضاعت الموازين فيها

جار فيها الميزان و المكيال

نزعت عن مناهج الحق و ارتدت

إلى الجهل بالهوى الآمال

لا تسل بعد ذاك أى كبير

أو صغير تمضى به الأمثال

حســـــن : و حول التذوق و الأدب ماذا يقول المخرج الأديب اسعد الكاشف ؟

أســـــعد / أنت تضعني أمام لوحتين الأولى لوحة فنية بحته و هى فى عالمنا ((كمخرج)) تسمى السيناريو و ما وراءه مـــن كاميرا و إضاءة ٠٠ الخ

و الثانية [نص أدبى] و على الإجمال أقول :

(الحديث عن التذوق لابد أن يبدأ بالحديث عن الذوق // و الذوق فى سياق الفن عامة يحتاج إلى تعريـف و هـو باختصار القدرة على الإحساس بالعمل الفنى أو أى إنتاج ذهنى و تبيين أوجه الجمال أو النقص فيه)

حســــن : نضرب لذلك مثلا أو شرحاً أوسع ؟

أســـــعد / مثلاً قد يقال لشخص ما ٠٠ انى احتكم إلى ذوقك أو انى أثق فى ذوقك // و كما قد يقـال إن مـا نـسميه جمـالاً يتوقف على ذوقنا أكثر مما يتوقف على حكمنا ومن ثم ٠٠ يجرى الحديث عن تكوين الـذوق و تنقيـة و توسـيع نطاقه و إفساده ٠٠٠ الخ

و إذا أخذنا كلمة التذوق بمعناها الواسع وجدناها تعنى إن إبداء الراى أو الحكم وفقاً للذوق الخاص

حســــن : لو أمامنا الآن عمل أدبى كيف يمكن تذوقه ؟

أســـــعد / يعتمد تذوق العمل الأدبى على عدد من الأدوات التى لا يمكن الاستغناء عنها أولها ((اللغة)) فالنص الأدبى كمـا تعلم يقوم على العلامة اللغوية أى أن الكلمة قوامه و من ثم يتحتم على من يقراه اى الـنص الأدبـى أو العمـل الأدبى أو ينقده أن يكون ملماً باللغة التى كتب بها // و ذلك الطبع يتطلب أن يكون التذوق تذوقاً مليـاً إذا كانـت قراءته باللغة التى كتب بها اصلاً

أما الترجمة أو تذوق أو نقد العمل المترجم يكون فيه خلل و نقد على نقد

و التذوق و أن كان عملية فردية يسهم إلى حد كبير فى تكوين الذوق العام و تطـور الأدب و تطـويره بالتـالي على كل حال أستطيع فى النهاية أن أقول نسبياً مثل بوصفك أديباً يمكن لى أدلك أو لأى مثقف إن يقرأ نـصا أدبيـاً واحداً لكنه من زاويتين مختلفتين

- التذوق فقط
- التذوق مع إبداء الرأى وإصدار الحكم

و مما لا شك فيه إن أفضل العملين أو الزاويتين هى اولهما

أما عن المجموعة القصصية للأديب // زين العابدين الشريف و هى بعنوان (نباح و همسات) و لأنه أهداها لـى عندما زاوج بين الفن و الأدب فقال إلى الفنان المبدع و الصديق الرائع ٠٠٠ فقد حملنى نعتاً لا استحقه فمـا أنـا إلا إنسان مازال يحبو فى طريق الفن و أزقة الأدب // و على كل حال بعد قراءتى المتأنية لــ (نباح و همـسات) لزين الشريف ٠٠٠ وجدتنى أقف أمام قاص موهوب يملك ناصية (الحكى) و إن كان يلعـب بالألفـاظ بغيـة أن تأتلف مع المعنى دون أن يدرى أن ذلك يقلل من عملية التذوق للمـضمون ٠٠٠ و مـع ذلـك فهـو فـى هـذه المجموعة يقف فى شموخ == كما ترى == أمام الكثيرين من المحسوبين على الأدب و الأدباء ٠

أســـــعد / و قبل أن أنسي ٠٠ فلن أنسى ذلك الإهداء الوردى الجميل الذى أهداه لى الأديب حسونة فتحى عندما قـال // الأخ الكبير و المخرج المتميز ٠٠ و الصحفى النشط و الأديب الفنان

و ذلك بمناسبة صدور مجموعة أشعاره بالعامية عام ٢٠٠٠ تحت عنوان ((سنين من سينين)) و كم أعجبنـى و هو يحلق فى فضاء المعانى و أجواء التخيل ٠٠ و إن كانت ترجمته لذلك بالعامية ٠٠ لكنه على الإجمـال – اى ما كتبة – ليس إلا دفعة جياشة من قلب مهموم بالأحداث التى تقع حوله ومن حوله ٠٠ فهو ليس شعراً و لـيس نثراً و لكنه من هذا و ذاك ٠٠٠ و كثيرون طرقوا هذا الباب و لكن شتان بين ما كتبوا و كتب ٠٠ ففـى الوقـت الذى نرى قدرة الشاعر حسونة فتحى على التلوين فى المعانى و الأسلوب الفنى فى المبانى ٠٠ نرى فيـه أيـضا بعض المحسوبين == ظلماً == على الأدباء منجرفين مع التيارات المراهقة و المواره مـن يمـين و يـسار ٠٠

و مع الهوجة أو مع راكبى الموج ٠٠ فهم يبتعدون عن الواقع و يصعدون إلى الأعلى و لكن كدخان كثيف يــصعد إلى أعلى ثم يتلاشي تماماً ٠

حســــــن **و لكن أدبينا الكبير الذى عاش و عايش الأدب و الفن بكل زوايهما و ميادينهما ٠٠ نراك لم تتعرض بالحديث عــن الأديب سمير محسن ٠٠ رغم أنه صديقك ؟؟**

أســـــعد / **الأمور لا تقاس بهذا المقياس أستاذ حسن خاصة فيما يتصل بالأدب ٠٠٠ الأدب خاصــــة فــى مجــال ((نقــده)) و النقد كما تعلم فن من الفنون القائم بذاته ٠٠٠ لأنه يمكن أن أكون دارساً لفن النقد و لكني لا اقرض الــشعر و لا امسك بزمام الكلمة و دفئها و جمالها و العكس صحيح ٠٠٠ و لو نقدت لك نصاً أدبياً باعتبــارى صــديق لــك ستغلبنى العاطفة و سيكون حكمى أو انطباعى ليس فى محله و لكن عندما تضعنى أمام نص فقــط دون كاتبــه أو مبدعه لاشك أن الحكم أو الذى سيكون منصفا و مهما كانت درجة النقد خاطئة أو صائبة وفقــا بمقــاييس النقــد الادبى و الفنى ٠**

- **أما الأديب سمير محسن فحقيقة لم اطلع على اى مؤلف له أو بمعنى اصح كــان بخــيلا معــى فلــم يهدنى اى مؤلف من مؤلفاته و لو اننى استمعت إليه مشافهة فى بعض النــدوات الأدبيــة إلا انــه أخيرا و خلال الأيام الأولى من سبتمبر ٢٠٠٤ أهدى لى (ثلاثية البــوح و الرمــاد)) فــأردت أن أتمعن فى كل لفظة و فى كلمة من هذه الثلاثية ٠٠ و اعجبنى جدا عندما كــان إهــداءه ((بلــسماً هادئا فى يوم قائظ)) حيث قال [إلى مدينة العريش ٠٠ التى عايشتها منــذ صــباى بجميــع متناقضاتها و جميع تقلباتها] و حقيقة ادهشنى سمير محسن بتلك الموضوعات و القــضايا التــى طرحها فى شعره مثل منابر الأقصى // سراديب النواميس // أجــراس و مزاميــر // موميــاء // صرخات فى أعشاب الصمت**
- **المهم وجدتنى أمام شاعر ينبض إنتاجه بالعاطفة البناءة لجيل الأمل لعل و عسي ٠٠٠ و يكثر مــن الإسقاطات و هذا مطلوب و لا يعيه و يدركه ألا الأذكياء على كل حال و أن كان سمير محسن تنــاول كل خواطره الأدبية فى تلك المضامين التى جعل لها عناوين جذابة ترتاح لها نفسه و تنسجم مع كــل مستويات المتلقين و كل حسب مزاجيته و زوايا حياته و أخاديد صراعاته فى الحياة ٠٠٠ ألا اننــى مازلت أقول و سأظل أقول إن هناك [[جناية تستحق التأمل]] و هى (الشعر الحديث أو فيما يعرف بالشعر الحر ٠٠٠**

حســــــن: أراك مازلت منفعلا ثائراً كلما قرأت أو أستمعت ((شعراً حراً)) رغم انك تكتب هذا الشعر ؟؟

أســـــعد / **لا يا أستاذ حسن ٠٠٠ لم اكتب شيئاً فى حياتي من هذه النوعية من الشعر و سميته ((شعراً) بل كان ما كتبــت كان عبارة عن خواطر أو هواجس فانا أكفر تماما بكل الشعر الحديث أو(إفلاسا) قالوا انه شعر حر // و طبعــا أنا ثأر بل يكاد يقتلنى الغضب و كيف لا اغضب و الجناية قد أصــابت فــى المقتــل ٠٠ و الجنــاه مــصممون أن يجهزوا على الضحية الزكية // مصرون على المضى فى تخطيطهم الفظيع الظالم بإملاء من الــشياطين و إيحــاء من الحاقدين // و كلمة حق لابد منها برغم انف الغضب و هى أن الجناة مخلصون لبــاطلهم أخلاصــاً يــستحق الإعجاب ، متحمسون للهدم حماسة تتضاءل أمامها حماسة إبليس للــضلال // إنهــم يهجمــون علــى اى ناقــد يعارضهم هجمة الذئاب الشرسة الجائعة إلى القطيع ٠**

حســــــن : من اجل متابعة القارئ لهذه القضية هل نطمع فى ضرب مثل أو طرح نص يبرهن على غضبك هذا ٠٠

أســـــعد / **نعم ٠٠ لكى يدرك القارئ مدى الخسارة الفادحة التى عصفت بكل العناصر الفنية فى شعرنا**

٠٠٠ اسمعك هذه المقطوعة من باب الشكوى ٠٠ فى الشعر الحديث من ديوان (الأرض و الدم) و عنوانهــا [[عذابات سرية]] لترى المستوى الذوقى للشكل الجديد ٠٠ و اسمع يا سيدى

يقول هذا الشاعر الحر :

{ شربت مرق الأحذية المنقوعة ٠٠ فى الخوف و النحيب أكلت ما يخبزه الإسـفلت ٠٠ (يقـصد الزفـت)) فـى جوفه من حنطة التعذيب

و أيضا أسمعك مقطوعة أخرى لشاعر أخر و عسى إلا تفعل بك ألان مثلما فعلـت معـى ذات مـرة شـربه زيـت الخروع [[فى حذائى مسمار ٠٠٠ و فى ذوقني شوكة هذه ممتلكاتى ٠٠٠ افتح الشمسية و القنـانى انـزلج فـى الجغرافيا ٠٠٠ فى عنف زرافة اصطياف]]

طيب يا أستاذ حسن بوصفك أديب بل هذا نداء لكل أدباء سيناء و بالذات من ذكرتهم فى هـذا اللقـاء ٠٠٠ بـالله ناشدتك الله و ناشدتهم معكم ضمير القارئ أن تفتينى اشعر هذا أم صديد ؟ و بالمناسبة نـسيت أن أقـول لـك أن القطعة الثانية هى مما اعجب بها المروجون و هى لشوقى أبو شقرا بعنوان [حجر فى سروال] و قد نشرتها لـه مجلة (شعر) فى عددها السادس للسنة السابعة ١٩٦٣ ٠٠ على إنها إبداع و فتح ٠٠ تصدر هذه الطلاسم فـتح و أبداع !!

حسـن : و فى النهاية ما الذى تريد أن تودعنا أو أن تنهى به هذا اللقاء
أستاذ / سعد الكاشف

أسـعد / **أقول بكل اطمئنان ٠٠ خاب الحاقدون و رد كيدهم فى نحورهم و سيظلوا خائبين ٠٠٠ إذ يسر سـبحانه وتعـالى اللغة القرآن الكريم من يدافع عنها من الأدباء المؤمنين كالرافعى و الزيات و حافظ إبراهيم ٠٠ الخ و أرجـو أن يطلع القارئ العزيز إلى بعض هذه النماذج التى ارتكبت جناية ما يـسمي بالـشعر الحـر أو مـا يـسمي بـشعر ((الإفلاس الفنى)) مثل أغانينا المهزوزة هذه الأيام ٠٠ و أقول و أنا مطمئن إلى ما أقول المسالة لا تحتاج إلـى كشف النقاب عن هؤلاء الذين حملوا حملات التحديد أو امسكوا بهمة و نشاط معاول الهدم و الانحـلال ٠٠٠ لان كثير منهم لا اطمئن إلى ماضيهم و لا إلى عقيدتهم ٠٠ سائلا الله أن يهدى من بقي مـنهم حيـا و يـسلم أدبنـا و لغتنا و قرآننا و تراثنا من شرور دعواتهم و لن اتعرض فى يوم من الأيام للأخلاق الشخصية فى هـؤلاء و لـو علمت أن احدهم تفوق على أبى نواس فى المجون و الخمر و النساء ٠٠٠ فتلك أمور يظلم بهـا المـرء نفـسه و حاله و صحته و لكن حين يصل الأمر إلى فساد اولادى و إغـرائهم بـالانحلال و الانحـراف فـإن ذلك تـصبح الصراحة فرضا و النصيحة دينا و السكوت جريمة ٠٠٠ و فى لقاء قادم أن شاء الله سأذكر نمـاذج مـنهم ٠٠ نماذج فقط و اكتفى اليوم بان اذكر أعمال تم نشرها و الترويج لها و على من يريد فليبحث ولو أنى مؤمن تمامـاً أن نسبة ٩٠ % من فتيان الأمة العربية و فتياتها هذه الأيام لن يبحثوا عن شئ لان جميع الحواس فى إجـازة إلا حاسة البصر التى جمعت بين حاسة السمع بل الإصغاء بل الإنصات ٠٠٠ لكل ما يقال و يحكى و يغنى مـن قلـة الأدب على شاشات التلفزيون التى تتلقى من الفضاء فنون الجنس و فنون الدعارة لاسيما أن الجنس و الكلام عـن الجنس أصبح أدبا و الدعارة المباشرة و غير المباشرة أصبحت إبداعاً ٠**

دراسة أدبية

سفينة الصحراء

فى عيون الشعراء

<u>*الصفات الجمالية فى الإبل ::</u>**

من المزايا التى يتمتع بها الجمل أنسجة الخف ، التى تحتفظ بجزيئات الماء فى شكل سلاسل ملتفة – حول بعضها ، يمتصها الدم عند الحاجة والضرورة فتنفك السلاسل .

كما أن ارتفاع الجمل وحول قوائمه يبعد جسمه عن ذرات الرمال المتحركة تحته،كما أن طول عنقه الشامخة إلى أعلى بالإضافة إلى تغطية جفن العين برموش طويلة ، وصغر الأذن وتغطيتها بالشعر ، وشق الأنف بدلاً من المنخار المعروف فى الكثير من الحيوانات ، واكتساء جسمه بالوبر ، وانعدام الغدد العرقية فى جلد الجمل إلا على السطح البطني وخفة الأسفنجى اللين الذي يساعده فى السير على الرمال ، وكل هذه الميزات جعلت من الجمل حيواناً مع البيئة الصحراوية ويستحق لقب ((سفينة الصحراء)) عن جدارة ..

كذلك الجمل المرتفع القامة ذو القوائم الطويلة فى شكل أحادي لا تخطىء وبعنقه الطويل ، وشكل رأسه ، وشق منخاره ، وبقمة سنامه ..

هذا بالإضافة إلى تميز الإبل عن بقية الأنعام و الحيوان عموماً عن فوائد عديدة للإنسان ..

<u>الناقة فى الشعر الجاهلي:</u>**

لم يلق حيوان اهتماماً ، لدي الشعراء فى العصر الجاهلي ، مثل ما لاقت الناقة ، إذ قلما تخلو قصيدة من ذكر لها ، سواء كان وصفاً مباشراً أم تشبيهاً لحيوانات أخري بها ..

ولا ريب أن هذه الأهمية أتت من طبيعة الحياة آنذاك ، ففى تلك الصحاري المترامية الأطراف فى الجزيرة العربية ، لا توجد وسيلة لاختراقها و التنقل عبرها إلا الناقة ، فضلاً عما يستفيده العربي من لحمها ولبنها ووبرها ، فى تلك الأرض الشحيحة الرزق القليلة العطاء..

فلا يستغرب بعد ذلك أن يعدها أثمن ما لديه من مقتنيات ، وأن يجعلها دائماً نصب عينيه لا يفرط بها مهما كانت الأسباب ، وما أكثر ما كانت تقوم الخلافات حولها ، وما أكثر المعارك التى احتدمت من اجل الاستيلاء عليها ، ولما كانت للناقة تلك المكانة ، فى نفوس العرب الجاهلين ، فقد جعلها الشعراء مدار وصفهم تارة ومدار فخرهم تارة أخرى ...

ولعل خير شاهد نجده على ذلك قول أبى رؤاد الإيادي : :

إبلي الإبل لا يحوزها الراعـــون مج الندى عليها المـــدام

سمنت فاستحش أكرعها إلا الني م نى ولا السنـــــام سنام

فإذا أقبلت تقـــــول : إكام مشرفات : بين الإكام إكام

وإذا أعرضت تقـــــول : قصور من سماهيج فوقها آطـــام

وإذا ما فجئتها بطن غيب قلت : نخل قدحـان منهـا صرام

أرأيت إلى شاعرنا كيف صور لنا نوقه مفتخراً بها ؟ إنها إبل نادرة الوجود والمثال ، يحسبها حينا تلالا مرتفعة ، وحينا قصور جزيرة سماهيج المشتهرة بكبر حجمها ، وحيناً أشجار نخيل قد ناءت بثقل أثمارها ..

العزاء والسلوان : :

أما إذا اشتدت الهموم و الأتراح على ذات العربي ، و أراد الهروب بعيداً عما أثاره ، فانه لا يجد إلا الناقة ملجأ له و سفينة لخلاصة ، فسرعان ما يمتطيها ويضرب بها عرض الصحراء ، عل يجد العزاء والسلوان ، وقد عبر الشعراء عن هذا الهروب بالناقة اصدق تعبير ، نجد ذلك واضحاً فى وقوف الشاعر على الأطلال و بكائه لديار الأحبة و ما تبعثه الذكرى فى ذاته من حسرات حرى لا يجد مفراً منها إلا اعتلاء ناقته والغوص بها فى لجة الصحراء...

وعند قراءتنا لشعر الأطلال فإننا ، غالباً ما تطالعنا عبرات من قبل : : "" فدع ذا "" و "" عد عما تري "" وامثالهما ، ثم يعقبها مباشرة وصف للناقة التى ارتحل عليها ، وللصحراء التى قطعها ، نحو قول النابغة الذبياني فى معلقته ، بعد أن وصف الأطلال وما أحدثته فى نفسه : فعد عما ترى إذ لا ارتجاع له : و أنم القتود على عبراته أجد ولا تخلص الناقة المرء من همومه وأحزانه فحسب ، وإنما تكون أحيانا وسيلة الخلاص من أسر الحب أيضا ، مما يدفعنا أن نتساءل أيمكن أن تكون الناقة معادلا للحبيبة فى ذات العربي ؟

ولعل متمم بن نويرة يعدها كذلك حينما يقول : :

صرمت زنيبة حبل من لا يقطع حبل الخليل وللأمانة تفجــــع

جدي حبالك يا زينب فإننــي قد استبد بوصل من هو أقطـــع

ولقد قطعت الوصل يوم خلاجه وأخو الصريمة فى الأمور المزمع

بمجدة عنس كأن سراتهــا فدن تطيف به النبيط مرفـــع

قربتها للرحل لما اعتادنـــي سفر أهم به وأمـــر مجمـــع

إذا فالشاعر قد قطع وصل حبيبته ، و استبد له بناقة تخالها قصراً عظيماً يطوف بـه الأعاجم لروعتـه ، فكانت هذه الناقة البديل الذي عوض الشاعر عن الهجر و الحرمان ...

وقد تطول الرحلة أياما عدة ، وليس للعربي فيها من ملجأ يأوي إليه إلا ناقته فهى ظله فى الهجير ومهجعه حين المبيت...

فالشاعر زهير بن ابى سلمى يقطع الفيافى والقفار ممتطياً ناقته ، فإذا ما داهمه النعاس تشبث بها ، لأنها ملاذه الوحيد فى تلك الصحراء

و تنوفـــة عمياء لا يجتازها — إلا المشيع ذو الفؤاد الهادي

قفر هجعت بها وليست بنائم — وذراع ملقيه الجران وسادي

و عرفت أن ليست بدارتئيـة — فكصفقة بالكف كان رقادي

و إذا كان نوم زهير على ناقته كصفقة كف فإن المثقب العبدي ينام ملء جفونه متوسدا ناقته ، التى تقتدى بصاحبها وتنام هى أيضا ، غير مهتمة بما عليها من أحمال وأثقال ...

فبت وباتت بالتنوفة ناقتـــي — وبات عليها صفنتـــي وقتـــودها

وأغضت ، كما أغضيت عينـــــي — فعرست على الثفنات و الجران هجودها

<u>الآهات وتلاقى المشاعر</u>**

ويبلغ الاندماج بين المرء وناقته أن يصل به الأمر إلى الشعور بما ينتابها من إحساس ، ولم لا ؟؟

و هى رفيقة الحل والترحال ، تصاحبه ليلا ونهاراً و لاسيما أن حياة العربي تدعوه إلى التنقل باستمرار بحثا عن الكلأ و الرعي ، أو ارتياداً للملوك والسلاطين وسادة القبائل ، وإذا كان شاعرا ، لينثر أمامهم روائع نظمه وإبداعه ، ولينال منهم الجوائز والهبات ، وغالباً ما يكون مسوغه أمام الممدوح ما أصاب ناقته من جهد ووهن ، وما لحقتها من تعب وكلال فى اجتيازها الصحراء والجبال...

وحينما يبلغ الجهد من الناقة مبلغه فإن رغاءها يرتفع وأنينها يعلو ، وتتجه إلى صاحبها بالشكوى ، فتصل الآهات إلى أعماق النفس ، وتتلاقي المشاعر ، وتزول الحواجز بين الإنسان والحيوان ، فتغدو الناقة إنسانا يستطيع التعبير عن همومه وأحزانه ، يصور لنا ذلك المثقب العبدى فى هذا المشهد الإنساني الخلاب :

غدت قوداء منشقاً نساها.. — تجاسر بالنخاع والوتين

تقول إذا درأت لها وضيني — أهذا دينه أبدا وديني ؟

أكل الدهر حل وارتحـــال — أما يبقي على وما يقينى ؟

أما ناقة الأعشي فلكثرة ما أصابها من المشقة والجهد أخذت تئن وتشكو لصاحبها ، وكأنها قد أصابها الهذيان ، فبدت مثل إنسان قد أصيب بالحمى ، و لزمته طويلاً ، فإذا ما ألمت به كثر أنينه وتعالت شكواه ..

أكللتها بعد المراح فـــــآل من أصلابها

فشكت إلى كلالهـــا والجـهد من أتعابها

وكأنها محموم خيبر .م.سبل من أوصابهـــا

لعبت به الحمى سنين .م.وكان من أصحابها

التواصل الرمزى بين المرء والحيوان : :

إذا فقد تم التواصل الرمزى والتعبيرى بين المرء والناقة ، وأضحى كل منهما يفهم لغة صاحبه ، فما عليهما بعد ذلك أن يتناجيا وأن يفضي أحدهما للآخر بما يعتلج فى نفسه فذاكم الشاعر المتلمس يسمع شكوى ناقته وحنينها الشديد إلى مراتعها الأولي ، و لكن لم يكن باستطاعته أن يلبى رغبتها ، فقد طرده الملك عمرو بن هند وحرم عليه العودة إلى موطنة ...

و لا غرو فى أن حنين الشاعر إلى أرضه يضاهى حنين ناقته ، غير أنه من خلال مناجاته لها ، أن يخفف ما أنتابها من ألم و لوعة الفراق :

حنت قلوصـــــى و الليل مطرق بعد الهدوء و شاقتها النواقيس

مقصولة ينظر التشريق راكبها كأنها من هوى للرمل مسلـــوس

إنى طربت و لم تلحى على طـرب و دون إلفك أمــــرات امليس

حنت إلى نخلة القصوى فقلت لها تســــل عليك ألا تلك الدهاريس

فقد اشتد بالناقة الحنين إلى الوطن ، و غدت ملهوفة كأنها قد سلبت العقل ، و لكن كيف الوصول إلى الأحباب و الأصحاب و بينهم مفازات واسعة و فلوات رحيبة ؟ إنها تحن إلى نخلة القصوى لكنها محرمة على الشاعر ، وفى الوقت ذاته فهى محرمة على ناقته . و ثمه حالات تحن فيها الناقة إلى موطنها الأول فى رحلة هروب من فتاته التى لم تمنحه حب خالصاً ، كما هو شأن عبيد بن الأبرص الذى آل على نفسه أن يظل بعيداً عن ديار الحبيبة ، و زعم لناقته أن تلك الديار أصبحت بغيضة إلى قلبه ، و لكن أنى للناقة أن تصدق هذا الافتراء المزعوم :

وهنت قلوصى بعد وهن وهاجها مع الشوق يوما بالحجاز وميض

فقلت لها لا تضجرى إن مــنزلاً تأتنى به هند إلــــيّ بغيض

و قد تدفع أسباب العيش بالشاعر بعيداً عن موطن القبيلة بحثاً عن موارد الرزق فيظل متنقلاً من مكان إلى آخر مصاحباً فى غربته ناقته رفيقة حله و ترحاله ، فإذا ما طال السفر ، فبعدت الشقة ، و انبعث الحنين فى النفوس ، شرعت الناقة تناجى الشاعر بأصوات هامسة ، تعبر فيها عن لواعج الشوق إلى مراتع الصبا ، فإذا الشاعر أكثر حنيناً و أشد شوقاً يعبر عن ذلك دوسر بن ذهيل

و حنت قلوصى من عدان إلى نجد	و لم ينسها أوطانها قدم العهد
و أن الذى لقيت ، فى القلب مثله	إلى آل نجد من غليـــــل ومن وجد

توحد الانصهار الوجداني

أما الشاعر سبيع بن الخطيم فأنه يزجر ناقته حينما تعالت أصواتها شوقاً و حنينا إلى أرض القبلة ، بعد أن طال التنقل و التجوال ، غير أنه ما يلبث أن يكف عن زجرها و يشاركها شوقها وحنينها ، عندما يرى عبراتها تتناثر ألماً و حرقه .. و ما دموع الناقة إلا دموع الشاعر نفسه ، بعد أن انصهر فى حالة وجدانية مع ناقته :

إما ترى إبلى كأن صدورهـــــا	قصب بأيد الزامرين مجوف
فزجرتها لما أذيت بسجـــرها	و قف الحنين تجرر و صريف
فاقنى حياءك إن ربـــك همــه	من بين حذرة والثوير طفيف
فاستعجمت وتتابعت عبراتها	إن الكريـــــم لما ألم عروف

لقد اتخذ العربي ناقته صاحباً و رفيقاً ، وخلع عليها من مشاعره وأحاسيسه ما جعلها تتصف بالصفات الإنسانية ، فتشكو وتتأوه ، وتشعر بالغربة والحنين إلى الوطن ، وتناجى صاحبها وتحاوره ...

وقد صور الشعر هذه الصلة الإنسانية الوشيجة ، بين الإنسان و ناقته ، اصدق تصوير مما يسمو به إلى أن يكون متبوءاً فى الشعر الإنسانى الخالد . لذا فالحيوان يحس كما نحس ويتألم كما نتألم ويبكي كما نبكي لكنه بكاء بغير دموع ...

تذكرة

١ ـ القرآن وعالم الحيوان ـ عبد الرحمن محمد حامد
٢ ـ تأملات فى العلاقة بين الإنسان والإبل ـ دكتور كمال فضل السيد الخليفة ـ المركز القومي للبحوث ـ السودان ١٩٩٥ م
٣ ـ مجلة الأمة العدد٢٣ ـ السنة الثانية ـ الدوحة ـ قطر ١٩٨٢ م هل سر الجمل فى سنامه ؟ توفيق يوسف القيس
٤ ـ الشعر والشعراء لابن قتيبة ـ القاهرة ج أ ص ٢٣٩٠
٥ ـ شرح ديوان زهير بن أبى سلمى : الثعلب ـ القاهرة ص ٣٣٠
٦ ـ شرح المفضليات : لابن الأنبارى ـ بيروت ص ٦٣ ، ص ١٢٧

دراسة نقدية

بقلم / حسن غريب احمد
كاتب و ناقد مصرى
Hassan 2034@ Sinai .cc

تجلى النص و سيمفونية المفردة
فى ديوان " اغتراب الأقاحى "
للشاعرة / فاطمة بو هراكة :

فى الاضمومة الشعرية " اغتراب الأقاحى " للشاعرة المغربية فاطمة بو هراكة ٠٠ تبدو النثرية رغبة فى تبسيط الخطاب الشعرى ، دون الابتعاد عن شاطئ الشعر كخطاب مستعص ، و ذلك عبر اختيار آليات أخرى لهدم اللغة التقليدية ، و الانفتاح بالخزان الشعرى و اللغوى على عوالم مختلفة هى الأثاث الطبيعى للحياة اليومية فى تحولاتها الدائمة ، سياسيا و اجتماعيا وفكريا و ثقافيا ٠٠ و يمكن اختصار هذه العوالم / العوامل فى ثلاثة عناصر هى : الأدب – الأجنبى – النثر بكل أشكاله غير الشعرية / الشعر الغنائي و الزجل و الملحون / العامية بكل تشكلاتها ٠

البحث فى قصيدة النثر ، و هو بحث فى الاختلاف و المفارقات على أكثر من صعيد ، لتأسيس وعى جديد يواكب التحولات فى مستويات الفكر و اللغة و الإيقاع و التدليل ، أى فى مستويات اللغة و الإيقاع بما هى آليات للتواصل بالشعر الراهن ، و تتضمن القراءة فى شعر فاطمة بو هراكة ، العديد من الأفكار و الأسئلة التى تورط أنفسنا و قصيدة النثر ، للتأمل فى إطارها النظرى الفكرى و الجمالى الفنى و من هنا عنوان المداخلة " الشعرى فى قصيدة النثر " و قبل الخوض فى عوالم هذه القصيدة المطنون بها على أهلها نود أن نقدم بعض الأفكار العامة كأوليات ضرورية منهجيا لمعالجة هذه القصيدة ٠

على أن الملاحظة التى تثير انتباهى أن الرائج الأكبر الآن ضمن أشكال التعبير الشعرى لون لا هو بالنثر و لا هو بالشعر سواء بمقاييس ابن قتيبه فى العصر الوسيط أو حتى بمقاييس نازك الملائكة فى القرن العشرين و قد قيل فى هذا الأمر كلام كثير لا نرى أهمية إعادته هنا ، حتى لا ننغمس فى خطاب أخذ على عاتقه قديماً و حديثاً مسألة تكريس " سلطة الاعتراف " بشكل تعبيرى معين ، و نزع الاعتراف عن غيره ، و لكن لابد من الإقرار بأمر واقع هو ان تضارباً انتهت إليه الساحة الأدبية إبداعا و نقداً بين هيمنة لون تعبيرى معين متحفظ فى شأنه و بين واقع نصى آخر يسير نحو التضاؤل لكن يتمتع " بسلطة الاعتراف " على نطاق من التلقى واسع ، إن التنازع حول " الاعتراف " لا يمنع قصيدة النثر من العيش و الدوام و السير بنفسها نحو الاكتمال ، إذا استطاعت أن توفر حسن الانتباه و الإنصات ، حتى يظهر للمترددين ، و المطففين ان الأمر مع هذه القصيدة يتعلق بواقع نصى لا يرتفع ٠

تبنى هذه الملاحظة على معطيين مرجعيين متباعدين زمنياً ، يمكن الاتكاء عليهما أن تتأمل فى قصيدة النثر باطمئنان نظرى نقدى مناسب الأول قديم مأخوذ من رأى ابن وهب الكاتب قال فيه : " الشعر يكمن فى التعبير عن الشعور الحقيقي بالأشياء و أضاف ما معناه أن شعرية الشعر تأتى من امتلاك الشاعر لدقة الحس ، و عمق الشعور وقوة الفطنة ، ما يميز شعوره عن شعور غيره ، و إذا فقد الشاعر هذه الأمور ، ضاعت " شعريته " و لم يلتفت إلى انه أتى بكلام موزون مقفى ٠٠ و لا يستحق الشاعر هذا الاسم ، حتى يأتى بما لا يشعر به غيره ، و إذا كان يستحق الشاعر لما ذكرناه ، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر و إن أتى بكلام موزون مقفى "
و قال الفارابى فى إحدى رسائله : " القول إذا كان مؤلفا مما يحاكى الشئ ، و لم يكن موزونا بإيقاع ، يقال له : قول شعرى " ٠
أما الثانى ، فهو فى الواقع رأى / موفق ينهض على آراء كثيرة لا ترفض هذا اللون التعبيرى ، بقدر ما اجتهدت فى وضعه فى المكان اللائق به ، و يمثله يوسف الخال ، و محمود درويش ، فاطمة ناعوت ، فاروق جويدة ، أمينه المرينى و أدونيس و عبد العزيز المقالح ، وعبد الحميد جيده ، و عفت بركات و احمد سواركة و غيرهم من الشعراء و المبدعين و النقاد و مفاد هذا الموقف هو : -

أولا : أن ما يكتبه شعراء قصيدة النثر ما ليس نثرا بالمعنى المألوف للنثر ، بل ضرورة نثرية جديدة ، تحمل سمات الشعر ، و بالتالى ففى قصيدة النثر تطور فى الصياغة الشعرية و اللغة الموحية الدالة و الواقع الداخلى الذى يتلاءم و شكل القصيدة ٠

ثانيا : أن الدعوة الى هذه القصيدة ما لم تكن فى البداية متجهة إلى تسمية النثر شعراً ، فقصيدة النثر و النثر شكل من أشكال التعبير الشعرى يسمى قصيدة النثر كما تؤكد نازك الملائكة ٠

ثالثا : أن الشعر بهذا المعنى دون وزن أو قافية يعتمد على " التخييل " ، إذن الشعر بناء تخييلى / يثير وظائف المخيلة و قدرات التلقى عند الناس ، لقد كان القرآن مدهشا للجاهلين حتى عدّوه شعرا ، نظراً لتوازناته الإيقاعية الرائعة ، و لقوة بلاغته الإعجازية – رغم اختلاف معماره البنائى عن معمار المعلقات الجاهلية ٠٠ فالشعر خيال و فن و ليس طنطنة و رنينا ٠

بناء على هذه المعطيات المذكورة ينهض فى الذهن وضوح التصور لتناول واحدة من أبرز العطاءات الإبداعية فى الساحة المغربية العربية المعاصرة و يتعلق الأمر بأضمومة للشاعرة المبدعة فاطمة بو هراكه تحمل عنوان " اغتراب الأقاحى " صدرت هذه الأضمومة ضمن مطبوعات مطبعة امبريال بالمغرب سنة ٢٠٠٣ م و قد ازدان غلاف هذا الديوان بلوحة الغلاف للفنانة التشكيلية المغربية نعيمة الملكاوى بالاشتراك مع الفنان التشكيلي و النحات عبد القادر بوطافى ٠ ثم إهداء و توطئه للديوان للكاتب المغربي محمد السرغنى ٠
ونص " رقصات الجسد العاصى " ص ٩ و هى تفتح أبواب الأضمومة أولا و لسبراغوار نصوصها ثانيا

شعرية العناوين

تقع الأضمومة فى ٨٠ صفحة من القطع المتوسط ، و اكتست ترتيبا ملحوظا فتكاد تنفرد كل صفحة بنص منفتح و مستقل ، إيذانا بالاقتضاب الشعري كما ان معظم النصوص استغرقت صفحتين مثل : رقصات الجسد العاص ص ٩ ٠٠ لم السفر ص ١٣ ٠٠ فى مهب الريح ص ١٧ ٠٠ همس على الأطلال ص ٢١ ٠٠ كلام الصمت ص ٢٥ ٠٠ حكاية نورس حزين ص ٢٩ ٠٠ تولوز فى الذاكرة ص ٣٣ ٠٠ زغاريد ولادة مؤجلة ص ٢٤ ٠٠ عشتار لحظة النار ص ٤١

ومن الجميل أن نسرد على السمع المتأنى عناوين هذه الأضمومة كما يلى : -
عيناك قساوة كبرى – متعبة – عتبات اللاوداع – ثلاثية الجرح و الوادع – مرثية على قبر هابيل – لكل هذا الألم أرفض كينونتى - عتبات الجرح الأخير – الثامن مارس – بكاء آخر الليل
و هكذا نحن أمام ثمانى عشرة نصا و ثمانى عشرة عنوانا ، كلها عبارة عناوين ما بين الفردية و الثنائية و الثلاثية و الرباعية ٠٠ الخ
فكيف أقرأ هذه العناوين ؟

العنوان فى قصيدة النثر : -

العنوان مظهر من مظاهر الإسناد و الوصل و الربط المنطقى ، عند جون كوهن و غيره ، و بالتالى ، فالنص إذا كان بأفكاره المبعثرة ، مسنداً فإن العنوان مسند إليه هكذا فالعنوان هو الموضوع العام ، بينما يشكل النص ، بما هو خطاب أجزاء العنوان ، أو العنوان مجزءاً فالعنوان بهذا المعنى نص كلى ، و يؤكد كوهن أن النثرية علمياً كان أم أدبيا يتوفر دائما على عنوان – اى أن العنونة من سمات النص النثرى كيفما كان نوعه ، لأن النثر قائم على الوصل و القواعد المنطقية ٠٠ بينما الشعر يمكن ان يستغنى عن العنوان مادام يستند إلى الانسجام (الظاهر على الأقل) و بمقارنة بسيطة نلحظ أن القدماء كانوا لا يضعون عناوين طويلة و مسجوعة فيها هى ايضا العديد من العلامات النصية ، ومن هذه الناحية يمكن القول أن الشاعر النثرى أفاد كثيرا من الشعر إلا أنه حقق مبدأ الانزياح و الخرق حين انتهك مبدأ العنونة فى النثر ذاته ، و ذلك من خلال الخروقات بين الفكرى و الرابط المنطقى فـ " اغتراب الأقاحى " دليل على الخرق الواضح ، بين المنطق المألوف فىالاغتراب و بين الأقاحى ٠٠ فالاغتراب غوص و بحث فى العمق و غور إلى مجهول مظلم ، و الأقاحى بدلالالتها تقترب من المغامرة فى المجهول و البحث الدائم عن زهرة الأقحوان و عن سبب الخصب و الحياة و النماء : الأقاحى وفى هذا معنى الكد لأجل الأجمل فى الطبيعة و الحياة ، الأقاحى لأجل الماء ، و لكن هذه الأضمومة اغتراب اتجه مقلوبا معكوساً اغتراب الأقاحى فى السماء ٠

ترى ما الذى خرق الإسناد ؟ الفعل أم المفعول ؟؟
يبدو لى أن الخارق هنا هو الفعل فالفعل هو كنه الحركة فى الكون ، و هنا الاغتراب هو سبب وجود الأقاحى ، إذن فالأقاحى فى السماء خرق المعتاد - كسر القواعد المنطقية للخروج بالاغتراب و الأقاحى إلى دلالات أرحب ، ترفض التقوقع فى دلالاتها الأولى و المباشرة ، و يمكن القول إن مثل القواعد المذكورة قد يستحضرها المتلقى " المتواصل " بشكل بديهى ٠

فـ " رقصات الجسد العاصى " ، تولوز فى الذاكرة ، الثامن مارس و غيرها من العناوين ٠٠ تقوم بوظيفة احتواء مدلول النص بكامله ، و علينا أن نقوم بتحليل العناوين مفردة أو ثنائية أو عبارة شعرية بعد أخرى لتحقيق قدر من التأنى لنستطيع به الربط بين نصية العنوان و علاقته بنصية القصيدة ، فنص " متعبة " مثلا ص ٤٩ يختزل بدلالاته و أبعاده مدلول ما يليه ٠

" مسافات الخطو تزداد اتساعا "
تبارحنى انشودة لهذا
الزمان
تصرخ لحظة الألم
حمقاء هى الذكريات

و هذه خطوة تعزز وظيفة أخرى يقوم بها العنوان فى هذه الأضمومة إنها وظيفة التناص الداخلى ٠٠ حيث تلاحظ العنوان يتكرر بنفسه فى صلب النص

متعبة أنت يا أنا
لحظة الوعود ص ٥١
فى ذاكرة الزمن التائه
بين الجدران
متعبة أنت يا أنا ص ٥٢
وكذلك فى نص " لم السفر ؟ " ص ١٥
تبوح بسرها للغرباء
تسائلنى : لم السفر ؟
خذينى زهرة بين الأحضان
عشقا ذابلا قبيل السفر

و كذلك فى قصيدة " بكاء آخر الليل " ص ٧٩
لا البحر يسامحنى
لا الوقت
لا المكان
بكاء آخر الليل
و فى صفحة ٨٠

إلى حاجزنا اناك المضمخة بالنرجس
و رنين عقد تافهة
ولدت وقيت الغسق
بكاء اخر الليل ص ٨٠

حيث يتحايث فى هذا المستوى الشكل و الفكر فى النص الواحد ، وكل العناوين ترتبط بالأمرين معا مع العنوان المركزى للأضمومة بشكل تأويلى شعرى معين
إننا نعيش اليوم فى إمبراطورية العلامات ، فى شعر يتسم بالتعقيد و التواصل البصرى فالمطلوب الإطلاع على المشروع السيمولوجى للدخول فى مغامرة علاقية حتى نلم بالمحيط الذى يواجهنا و فى هذا الإطار ركزت قصيدة

النثر فى وضع عناوينها على أهمية الاختصار و التكثيف الموحى و الدال و تخلصت ما أمكنها من الفعل ، ليس فقط فى العناوين ، بل فى نصها و تحققها بشكل عام ، كما سنرى فى الجزء الثانى من هذه المداخلة ، ذلك أن العناوين تستفيد هنا من الطاقات الابدالية للغة ومن قدرتها الاختزالية ، لذا فإن كل عناوين الشاعرة فاطمة بو هراكة هى عبارة عن شفرات ترميزية ، تصلح أن تكون مفاتيح لفك الرموز اللغوية المكثفة : القصيدة ، عناوين فاطمة بوهراكة ، مفردات مذكرة و مؤنثة مهمة ، كلام الصمت ، الثامن مارس ، لم السفر ، عتبات اللا وداع ، فى مهب الريح .
و جموع أيضا : "رقصات الجسد العاصى ، همس على الأطلال ، زغاريد ولادة مؤجلة ، عيناك قساوة كبرى ، لكل هذا الألم أرفض كينونتى)
و هى كلها رسائل مسكوكة مادامت تتضمن علامات دالة ، مشبعة برؤية خاصة للعالم ، إذ يغلب عليها الطابع الإيحائي لنتأمل عنوان " ثلاثية الجرح و الوادع " ص ٥٧ فانها تفتح أمامنا شتى الاحتمالات تلوح للاغتراب و تأثيث الجنازة و احتضار القلب و تبينه للقارئ المتأمل فيه قبل أن يسترق النظر الى ليله العرس الجنائزى .
هكذا يسبق الروح السباحة فى جغرافية العيون بما هو يتجاوز جزيرة الضياع التى ستصلبها ... النص موضع الاستقرار العادى ، لا يفيد جرح أقحوانة الماضى بل يزيده السفر اغتراب فى الاغتراب وفى اعتبارى تشكل عناوين الشاعرة فاطمة بو هراكة فى هذه الأضمومة لوحة تشكيلية تتقاطع فيها كل الألوان و الوظائف و الاحتمالات الانفعال بالمرئي و المتخيل ، الانتباه لفقرة و بقوة المدلول و أبعاده .. المجال لاتساع الاحتمال و الرغبة فى امتلاكه .. واحتضانه .. و هذه من قبيل ما يحرك البصر و الفؤاد و البصيرة نحو الإدراك و إنجاح التواصل .. أليست قصيدة النثر جماع أيقونات و أسفار لا تسلم " آياتها " إلا للمؤمنين بها "
إن عناوين :

عتبات اللاوداع ص ٥٣
عتبات الجرح الأخير ص ٦٩
عشتار لحظة النار ص ٤١
زغاريد ولادة مؤجلة ص ٣٧

و غيرها ، بقدر إغرائها للمتلقى بقدر إيحائها الغامض و السحرى ، فهذه العناوين كلها تتضمن فعالية وصفية يمكن إخضاعها للتحليل و التشريح اللغوى السيميائي ، ومن ثمة قدرتها ، من خلال قدرة فاطمة بو هراكة على التعيين ، غير أنه إذا كان القارئ قد تعود على عناوين طويلة لقصائد أو لنصوص أخرى ، فانه مع " اغتراب الأقاحى " هو فى حاجة إلى قرائن فوق لغوية ، تعين على فك شفراتها ، حتى يستطيع إدراك أو توقع مضامين النصوص ، و عموما إذا كان العنوان يعين طبيعة النص و ربما يحدد نوع القراءة التى تلائم هذا النص أو ذاك فهو يعنى كذلك مقصدية المبدع لهذا قال شارل غريفان " : { إذا كان العنوان هو إعلان عن طبيعة النص فهو إعلان عن القصد الذى انبنى عليه ، إما واصفا بشكل محايدا أو حاجبا لشئ خفى ، أو كاشفا غير آبه بما سيأتى }

و المتأمل فى هذا الرأى يمكن أن يعتبره إنسانيا لا غربيا و لا شرقيا رغم ما قد يظهر للبعض من انه من التنظيرات الغربية الحديثة ، فربما للحداثين بعض الفضل فى إثارة الانتباه لعمقه و لمضامينه
على انه إذا كانت العناوين الأصلية و الفرعية الكبرى و الصغرى الخارجية و الداخلية عتبات لشئ ما ، فهى عتبات النص الشعرى المقصود ، ونعتبر أن دراستها بشكل عميق هو تعبيد الطريق اليانع للتواصل و حسن الإصغاء للنص الشعرى ، فكيف يتجلى لنا نص " اغتراب الأقاحى " ؟

شعرية النص / قصيدة النثر ::

لو أن الوقت يسمح بالكثير من الكلام النقدى فى هذا المقام ، لكان لزاماً أن نبدأ بقراءة الأضمومة بصريا و تشكيليا – فعدد النصوص (ليس فقط بالطبع هو كل ما يقال ، فالمبدع يختار فى الغالب الأعم ما يحبذ طبعه) و عدد الصفحات و عدد الأسطر - التوزيع الجغرافي للكلمة والجملة و البياض) كل هذا مهم جدا ، و أكتفى هنا بالإشارة إلى هذه الأشياء ، على أن ما يهمنى فى هذه الفقرة هو الأشياء على ما يهمنى فى هذه الفقرة هو " الجملة الشعرية " و بنية اللغة فى هذه الأضمومة ، و ذلك بالنظر إلى تعانق اللغة بمستويات ثلاثة :

المنطق و الجمال و الدلالة
المنحى المنطقى
قالت : فاطمة بوهراكة
جنون الشعر يجلبنى
يرمينى عبر أسوار بابل
العتيقة
لأرى وجهك الملائكى
و قد ركعت لك باقى الآلهة
هناك الياسمين قد انتحر
ليلة الميلاد

يمكن القول إن الشاعرة تتوق لتحقيق هدف مزدوج للكلمة الشعرية : لتبسيط ورد الاعتبار أو الامتلاء و هذا أمر مشروع لأنه يرتبط بصورة " الفرد الحديث الحقيقى " الذى يبحث و ينزع فرص التعبير عن نفسه و التأكيد على أصالته و قيمه – ضدا على كل تيار جارف و ربما كان الفرص من العوامل التى دفعت بها للانتحار بـ " القيمة الاصلية " أو " القيمة المفروضة " للكلمة ، بغية إعطائها معنى جديدا ايجابيا و خلاقا و هذا فى اعتبارى المتواضع هو مقصود فاطمة بوهراكة بالركعات لباقى الألهة ، إزاء ليلة الميلاد كثرة و غزارة الزخم الإبداعى و الايحائي للشعر ، مقابل قلة الشاعرات المبدعات المخلصات ، إن جمال الشعر يعود إلى عدة أشياء ، ومن بينها نظام المفردات و كيفية علاقتها بعضها ببعض وهذا نظام لا يتحكم فيه النحو ، بل الانفعال و التجربة ، تقول الشاعرة فاطمة بوهراكة :

مسافات الخطو تزداد
اتساعا
تبارحنى انشودة لهذا
الزمان
تصرخ لحظة الألم
(متعبة ص ٥١)
و تقول أيضا فى " لكل هذا الألم أرفض كينونتى) ص ٦٧
قتلت لحيظة الفرح
بأياد شبيهة بيدى
يدى بريئة منى
من ألمى
و فى نص " الثامن مارس " ص ٧٣
شاهدة على تفاهة القول / الفعل :
سرير مدجج بعاصفة
الجسد المرهف بالنبيذ

فهى تفترض أن هذا القاموس الشعرى يساير تجربتها النفسية بغناها و توترها و تناقضاتها ٠٠ أى بكل أبعادها ٠٠ ومعلوم أن التحول فى الصوغ اللغوى و دلالات المعجم الشعرى الجديد ، يقيم صرح التناقض البين بينه و بين القيم الجمالية التى فرضها تراث قديم عريق ، التى تكمن فى تعليم دينى موحد شديد التنميط و الذى يلح على " الوحدة و لو مصطنعة " و الكفاية و الاستقرار و لو ادعاء وهكذا فالشاعرة الآن ، لكى تعبر عن كل هذه المجالات و الانشغالات و ما يعتريها من تناقضات فهى مجبرة على إدخالها إلى حيزها اللغوى حتى تخلخل معاييرها التركيبية التقليدية و ما يحكمها من علائق منطقية ، فتكسر توازنات هذه اللغة و تشوش على هدوئها ، فالعامل الشعرى بهذه الكيفية هو تحد مستمر بين إرادته و رغبته فى التحرر و بين ما يهيمن على المجتمع من تمثلات أصيلة و قوة ذهنية تقليدية ، قالت فاطمة بوهراكة فى نص " لم السفر " ص ١٣

تبوح بسرها للغرباء
تسألنى لم السفر ؟

و قالت فى قصيدة " عشتار لحظة النار " ص ٤١

فما عاد يخيفنى الرحيل
و ما عادت قدماى ترتجف
عند اللقاء

إن ما تثيره تحويل اللغة الشعرية من مشكلات فلسفية و سوسيولوجية و أدبية من جوانب واسعة الاهتمام ، هو من عوائق دراسة قصيدة النثر بشكل عام و من هنا تجد قصيدة النثر نفسها مختزلة فى الغالب إلى العلامات الأساسية للتحول اللغوى الذى تشهده لغة القصيدة ، و عموماً فإن الخصائص المسجلة الآتية لا تشكل إلا ما ظهر واضحاً ونستطيع تأملها من زاوية التجربة التى نعتبر إنها تطبع المرحلة الراهنة فى حلقات تطور القصيدة العربية المعاصرة

مصير اللغة / تحول العبارة :

القول عن اللغة من أرقى وسائل التعبير عن المصير الإنسانى ، حتى و هى تبحث عن التحدى و تكريس تبادلاته مع جميع العناصر المحيطة بها و لعل أهم الظواهر التى تميز التحدى المعاصر للغة و بها إهمال الشاعر لقواعد النحو كما كرستها الفيلولوجيا منذ القدم تقول فاطمة بوهراكة فى : نص " عيناك قساوة كبرى " ص ٤٥

يجعلنى طفلة من ثلج من نار
تحتار الكلمات بين شفتى
ترمينى بلهيب الصدمات
و تقول فى نص " تولوز فى الذاكرة " ص ٣٥
ابتعد عنى / إلى
أيها الجسد الدامى المعشوق
خطاياك شجر من زيتون

فخرق القواعد النحوية ، لا يمكن أن يعزى هنا إلى جهل بالنحو أو لمعرفة قليلة به ، و إنما يعزى فى نظرى إلى عدم المبالاة بسلطة القواعد المكتوبة ، و التى تظل فى الغالب الأعم محنطة فى مصادر قليلة التداول إلا من طرف قليلة من المتخصصين / اللغويين و ذلك ضمن سياق عدم المبالاة بأية سلطة كانت .
فللشاعرة امتناع واضح عن أن يتطابق عندها النظام القائم و النظام الموروث تقول :

جنون الشعر يجلبنى
يرمينى عبر أسوار بابل العتيقة
و هما نموذجان الى جانب نماذج أخرى مثل نص " عشتار لحظة النار " ص ٤٣

عشتار الصغيرة تحلم
برمسيس
فى الدروب الملتوية
تحيك له أجمل اللباس
ترويه بدمها عطرا

و يظهر من خلالها حجم اللامبالاة التى تعتبر مقصودة وإرادية بل اللامبالاة بهذا المستوى تؤسس عند فاطمة بو هراكة جدلا إبداعيا يقوم على الهدم و إعادة البناء ، هدم القاعدة فى الإسناد و التراكيب ، و تأسيس أو بناء أشكال إسنادية جديدة خاصة بها ، فما هى إذن الأشكال التى تجلت به هذه الجدلية الخارقة ؟

التنقيط و الفصل ::

من الأشياء التى افادها شعراء قصيدة النثر ، و ضمنهم شعراء الحداثة برمتهم ، كيفية التنقيط و توزيع الكلمات و الجمل فى نصوصهم قالت فاطمة هراكة فى نص " عشتار لحظة النار " ص ٤٣

فكان ال ٠٠٠ ز ٠٠ و ٠٠١ ٠٠ ج
بابل السمراء شاهدة)
و فى ص ٤٤ تقول
فى تلك الليلة الساخنة فكان ال ٠٠٠ ط ٠٠ لا ٠٠ ق
عشتار تبكى / تضحك

إذ يبدو نوع من الغوص ، غايتها تحطيم العبارة المعتادة ، المبنية هنا مثلا على الشرط و جوابه و فى نص " عتبات الجرح الأخير " ص ٧١ امتنعت فاطمة بوهراكة عن وضع إشارات الفصل و التنقيط اللازمة ، مع غياب أدوات العطف و قدمت كل نصوصها ما يمكن تسميته بـ " النتف اللغوية " وما من شك فى ان هذه التقنية انتشرت فى قصائد النثر مع شعراء غيرها أمثال فاطمة ناعوت ، و أنسى الحاج و يوسف زروقة و سولارا صباح و عزت الطيرى ومنال الشيخ و توفيق صايغ و شوقى ابزيغ و غيرهم ممن ساروا بالتجريب خطوات بعيدة

شكل الكتابة و توزيع النص :

و هما مكونان هامان يلعبان دوراً بارزا فى تكسير العبارة وإعادة تقييم مكوناتها ، قالت فاطمة بو هراكة فى نص (همس على الإطلال) ص ٢١ و يتوزع كلمة وكلمتان فى كل سطر شعرى كما يلى : -

هيرودس كان هناك
يبصر ٠٠٠
يسمع ٠٠٠
يتكلم ٠٠٠
فأعطى حكمه الملعون
بقطع كل الرؤوس
بوضعها فى مقبرة
الغناء
و قالت فى نص (فى مهب الريح) ص ١٧
بين الدمع و الفرح
نقطتان ٠٠
شمعتان ٠٠
تافهة هى الأولى
إلى حد الغثيان
تجعلنى أسيرة
للاشئ ٠٠

و فى نص (عشتار لحظة النار) ص ٤٣ و ص ٤٤
نلاحظ كلمة " رمسيس " قد كررت و استغرقت خمسة أسطر ، لأن كل حرف منها انفرد بمعنى لغوى و فنى ، و بهذا نحن أمام أشكال مختلفة للفصل ، من البياض العازل إلى التوزيع غير المنتظم على أسطر معينة إلى وصف الكلمات ٠٠ الخ
و لعل هذه الأشكال مما استعير من شعراء الغرب ، و هى هنا قد لا تبتعد عن البوح بأحد آخرين ، إما التعبير عن انفصام العالم الخارجي و الإشارة إلى تمزقه الداخلى / الباطنى ، و إما الإعراب عن امتلاك واقع اجتماعى لا يمكن القبول به ، و الذى لا مراء فيه ، أنه رغم هذا البعد الساخر من اللغة ومن أسوارها المنيعة ، فإن هذه النصوص فى بنائها الحاضرة و فى مضامينها ، هى فى انسجام تام و كامل مع روح الشاعرة و " غيب " تجربتها ٠

قصيدة النثر و لغة السرد ::

فى هذا المستوى تنضم نصوص فاطمة بو هراكة إلى رعيل قصائد النثر العربية ، فى عرض الظواهر الجديدة فى استخدام الكلمة ، فعلاوة على تقطيع الكلمات إلى حروف مشتتة ، هناك سلوك معين مع الضمائر المشيرة للزمان و للمكان ، و هناك حذف اسم الموصول واستغناء عن فعل الكينونة فى كثير من النصوص ، و حصر هذه المعطيات

يتطلب " تشريح " الأضمومة برمتها ، على سبيل المثال دراستها إحصائيا ، و بدل ذلك نسجل تراجع الفعل و هيمنة الجملة الإسمية و شبه الجملة فى قصيدة النثر ، فقد سبقت الإشارة إلى أن المستهدف الأكبر فيها هو الفعل و الاسم الموصول ، فهل صحيح أن الشاعر المعاصر ينزع نحو تخليص التعبير العربي من طبيعته المجردة و الإطلاقية ؟ ! إن " الهجوم " المذكور على الجملة العربية لا يقتصر على تحويل الفعل اسماً فقط ، بل يحاول إبعاده عن العبارة أصلا ، قالت فاطمة بوهراكة فى نص (زغاريد ولادة مؤجلة) ص ٣٩

حديثك يلدغ الوجدان
ينتحر لهذا الصخب الشائع
وقت الظهيرة ...
و قالت فى نص (مرثية على قبر هابيل) ص ٦١

اتسائلنى ماذا نسيت الذاكرة ؟
وقيت الإخلاص المر
تعانقنى دنيا الألم

و ذلك فى محاولة للإيجاز و تفادى التفاصيل المملة ، و هكذا فإن نتائج ذلك ، قلة الجمل الفعلية وسيادة الجمل الإسمية و القصيرة منها على الخصوص ، وعلى ذلك تقل أيضا العبارات الخطابية ، من نداء و تفسير ، و الجمل الفعلية عموماً .. و هذا التراجع يزيد فى سعة فضاء الحرية التى يتوخاها الشاعر المعاصر بنثريته الموحية ، إن ما يعترض تطور اللغة الشعرية من عوائق يزيد من مكابدة الشعراء بحثا عن التعبير الخلاق ، فالمرهون هنا هو ترجمة الروح و الداخل حيث تكمن النتائج الغربية و المتطرقة ، وما لا يعقل ، على أن هذه الخصائص ليست مشتركة لدى الشعراء كافة ، و إنما قد تكون موزعة بينهم تبعا للتجربة اللغوية و المنحى الجمالى عند كل منهم ، ومن الطبيعى أن مثل هذه الملاحظة لا تعدم استمرار بعض عناصر الجملة التقليدية فى العديد من الأعمال الشعرية الأخرى من هنا و هناك .

بساطة الخطاب . استعصاء التطويع :

من الواضح أن أضمومة الشاعرة فاطمة بوهراكة هذه لا تغرق فى الاغتراب بفخامة بلاغيتها التى اتسم بها النثر العربي / كما انها تبتعد ما وسعها الأمر من النفس الرومانسي الغنائي .. فقد باتت نثرية الجملة الشعرية هذه تشكل فى الحقيقة ، الموقع الذى تتلاقى عنده جهود الهدم ... التى نهضت بها العبارة التحديثية ، و تنطلق منها التجارب اللغوية الجديدة ومن المناسب فى سياق رصد آليات البساطة الصعبة ، أن نقول بأن الشعراء المعاصرين انتبهوا الى القيمة (الخام) للكلام المستخدم فى الكتابة و على ألسنة الناس على اختلاف مشاربهم و انتماءاتهم ، و هذه القيمة ليست مفروضة من قبل المعايير الأدبية و الفنية .. " فتحرير المادة التعبيرية من الأثقال المفروضة عليها تقليديا / إنما يعنى نقلها إلى حالة " وظائفية " محضة انطلاقا من قيمتها الحية ..
و فى نهاية دراستى أقول ::
تعتبر الشاعرة المغربية الجميلة فاطمة بوهراكة واحدة من الأسماء الأدبية البارزة فى المشهد الثقافى المغربي ، و تجئ أهميتها الأدبية و الثقافية من مسائل عديدة أهمها اشتغالها بكل صنوف الكتابة الإبداعية و أهمها الشعر و المقالة و النقد و توليها نائب رئيس تحرير مجلة أوتار الثقافية الاليكترونية
و تعاطى إبداعها الجميل من حين لآخر عبر النشر الالكيترونى أو الورقى و يترك ذلك فى أنفسنا و روحنا بصمة صادقة و عميقة الأثر
و ليس أدل على ذلك من ديوان " اغتراب الأقاحى " الأخير الذى تناولته فى هذه الدراسة النقدية .

تـــــــــــمت

دراسة نقدية

لقطات نادرة من الحب و الألم و الموت
فى
المجموعة القصصية [[الوجوه المصبوغة]]
للأديب الأسوانى : {{ أحمد الليثى الشرونى }}

إذا نظرنا فى الساحة الأدبية نجدها زاخرة بأسماء قصاصين من الأدباء الشبان الذين يغزون الحياة الأدبية بإنتاجهم ٠٠ فيجددون شبابها و يثيرون فيها النشاط و الحيوية ٠٠ و هؤلاء الشبان من الأقاليم أثبتوا قدراتهم الفنية التى تبشر بمستقبل زاهر للقصة ٠٠٠

فيما كنت أتابع المواهب القصصية الشابة التى تظهر بكثير من الاستحياء ووسط مزيد من الصعاب التى تواجه كل من أختار الأدب وسيلة للتعبير لفتت أنتباهى مجموعة قصصية أسمها " الوجوه المصبوغة " لقاص قرأت له فى الصحف من قبل ألا و هو الأديب المبدع " أحمد الليثى الشرونى " و الصادرة عن إقليم جنوب ووسط الصعيد الثقافى فرع ثقافة أسوان – ٢٠٠٢ م

القاص الشاب " أحمد الليثى " يكتب القصة القصيرة بقدم ثابتة تدل على تمكنه من فن القصة ٠٠ بعيداً عن التأثر بالأخرين ٠٠ فإنتاجه يحمل سماته الفنية و تفرده و القاص " أحمد الليثى " له فكر و رؤية يوظف فنه لتوصيله إلى المتلقى دون أن يطغى هذا الفكر على الناحية الفنية لأنه يفهم جيداً تلك المعادلة و هى الجمع بين الفن و الفكر دون أن يطغى كل منهما على الأخر و هذه المعادلة تغيب عن بعض أدبائنا عندما يعترضون لقضية فكرية ، لقد استطاع " أحمد الليثى " أن يحفظ التوازن فى قصصه من الهتافية و المباشرة التى توهن العمل أدبياً و فنياً و استنقذها أيضا من الجفاف الفكرى الذى يشعر القارئ بالملل ٠ و عندما نتأمل فى إنتاجه القصصى نجد أنه تناول العديد من الجوانب ٠

** أولاً : الجانب الفكرى
** ثانياً : الجانب الإجتماعى
** ثالثا : الجانب الإنسانى

و (أحمد الليثى) فى ذلك كله لا يوقف شخصياته موقف المتفرج على الأحداث ، فهى لا خارج الأحداث بل تعيش داخلها بقلبها و عقلها و شخصياته تصور الإنسان بقوته ووهنه و لذلك قد تزل و تسقط و لكن لأنها لم تفقد بعد القوام الأساسى الذى يشكل وجدانها و هو الدين ثم الموت فإنهما ما تلبث أن تعود إلى وعيها و تتخلص من ضعفها و لذلك فهى شخصيات إيجابية تصطرع مع الحياة لتخرج من هذا الصراع أشد عوذا و أكثر إيماناً و هذه الشخصيات تنبعث تصرفاتها من داخلها نتيجة لتكوينها الثقافى و نتيجة لعاداتها و تقاليدها القروية الموروثة و نتيجة للوجدان الدينى الكامن فى أعماق كل إنسان يصحو فى أوقات الأزمات فينقذ الإنسان و يصحح له مساره الحياتى و ما ينم عن ذلك بكل يقين إهداءه فى مطلع مجموعته القصصية و الذى اختص به ضمن ما أختص قريته " الشراونة " و هو يقول :

فى صفحة الإهداء :

" إلى الوجوه الناصعة التى لم تصبغها الأيام بلونها الباهت أهلى و عشيرتى بقريتى " الشراونة " ٠

إن ما يميز أعمال " **أحمد الليثى** " هو اختياره مادة قصصه فهو يستمد من بيئة الصعيد و قريته الشراونة بأسوان تلك البيئة التى يعيش فيها ٠٠ و يخالط قراها و لذا نجد العديد من أحداث قصصه تدور فى القرى و تتناول عاداتها و تقاليدها ٠٠ و هو لا يهتم فحسب بتقديم القرية من حيث الشكل العام (منازل – حقول – طبيعة جغرافية) و لكنه يهتم بتقديم إنسانها بعقله و قلبه و سليقته المعتادة ٠

و أهم ما يلفت الانتباه أنه دائماً يرجع إلى الفطرة أو العادات و التقاليد ليجد فيها الخلاص و النجاة و هو لا يقع فى نطاق محلية الأحداث و لكنه ينطلق بها إلى العام الذى يهم الإنسان عامة و يتمثل هذا فى جميع القضايا التى عالجها سواء كانت فكرية أو اجتماعية أو إنسانية و هنا ينجلى إدراك ووعى " **أحمد الليثى** "" التام لوظيفة القصة القصيرة ومن تخاطبهم ٠

فإذا نظرنا إلى القصص التى تعالج القضايا الفكرية نجد أنه موقفاً إيجابياً من صناعة الوالدين و تغلغل الموروث الدينى فى أعماقه فبين رأى الإنسان فى القرية و حب الابن لأبيه و أمه و اختياره لإنسان القرية بالذات اختيار للإنسان عامة لأنه يمثل الجانب الفطرى فى الإنسان الذى يرفض الأشياء وفقاً لعادات و تقاليد و مكونات دينية و اجتماعية لعبت دوراً كبيراً فى تشكيلة فهو يقول من خلال شخصياته :

إن الإنسان على أرضنا إنسان له دين يقف حصناً مانعاً لحمايته من السقوط فهو الملجأ الوحيد الذى يلجأ إليه الإنسان عندما يغفو من سبات الانحلال الخلقى أو الفكرى ٠

ففى قصة " ترحال " يعاقب الوالد الذين كانوا يتلصصون على زوجه طبيب الوحدة و هى ترتدى ملابسها الضيقة من أعلى السور فلقد أصر على ضربهم و ركلهم و استخدم " الفلكة " كذلك – لأن الأدب كان فوق كل شئ ٠

و تأتى كلمة " كان " من القاص لتنجلى حقيقة مرة بأن هناك أشياء و عوالم تغيرت فى العادات و التقاليد و حدث خلل و عدم توازن فى الحياة الحالية ٠

و لهذا فبطل القصة يرفض أن يستسلم للأفكار الجديدة و يتمسك باعتقاده الراسخ و الأصيل انحدارا إليه من والده الذى أخذ على نفسه التمسك بكل عادات الآباء و الأجداد ٠

** <u>**التكثيف و الاقتصاد فى اللغة**</u> : –

و فى قصة " رائحة " ص ٢٣

٠٠ روح صلى الفجر يا ولدى ، أنا بخير و الحمدلله ٠ نفذت أمره على مضض " الصلاة خير من النوم توضأت و خرجت إلى المسجد المجاور للبيت ٠

و فى قصة " صورة متأرجحة ص ٥٢ يقول :

" ياتينى صوت المؤذن صافياً و يتداخل معه صوت المؤذن الآخر فيتحطم السكون و يزحف الجميع لأداء صلاة العشاء ، بعد الصلاة بجوار المسجد التقيت بأصدقاء عمر لى " ٠

تكشف لنا هاتان القصتان عن مهارة خاصته ، ينبغى أن تؤخذ بالاعتبار إنها مهارة التكثيف و الاقتصاد فى اللغة و الحدث الممزوج بالموروث الدينى و العقائدى بالالتزام بالصلاة و التعلق بالمسجد ٠

هذه المهارة هى السر فى نشأة القصة القصيرة كنوع سردى فى القرن التاسع عشر و ذلك تعبيراً عن الاحتجاج الصامت تجاه الروايات الطويلة التى تقوم على إسهاب لغوى ، و تفصيل ممل للأحداث ، كما هو معروف و شائع فى الرواية الفرنسية و الروسية و الإنجليزية أنذاك ٠

و على هذا فإننا نتصور ، أن قصص الفرنسى موبسان و الامريكى أدجار ألان بو ، و الروسى انطون تشيخوف هى التى – باعتمادها على تلك المهارة المشار اليها – و قد وضعت الرواية أمام تحديات جديدة لم تكن مثارة من قبل ، و قد افضى كل ذلك فيما بعد إلى ظهور تقنيات السرد الحديثة ، التى تهدف إلى تخطى مشكلات البناء التقليدى الذى يقتضى الإسهاب فى الوقائع و التصوير اللغوى المعبر عنها ٠

و ذلك ما يمكن ملاحظته فى روايات وليم فولكنر و فرجينا وولف و جيمس جويس ٠

و هى روايات تقوم أساساً على نقض البناء التقليدى و تستبدل به مجموعة من الأبنية الجديدة التى تقوم على تداخل الأزمنة و مستويات السرد و المنظورات و غير ذلك ٠

و هذه المهارة أبرز ما يمكن ملاحظته فى معظم قصص " **أحمد الليثى** " إلى درجة جعلتها رواية مقسمة إلى عدة أجزاء مما ينم عن دربه و حنكه القاص فى ترتيب و تبويب قصصه و كأنها قصة واحدة ٠

و الواقع فإن هذا النص المكثف يختزن عناصر القصة بعمومها ٠ و هو لا يهدف إلى مخادعة المتلقى لأن الحدث ينشق بهدوء وقت الفجر و صلاتها ، و سرعان ما ينساب السرد مع حسرة الحداد على الحبيب ، ليكتشف التعارض الحاصل بين زمنين :

الأول : يندفع من الماضى

الثانى : يصور الحاضر الآن

فى هذا الوقت الذى بمقدار ما يوصل بين زمنين هما الليل المنصرم و النهار القادم فإنه يربط بينهما و البطل المجهول – عن القارئ – الذى لا نعرف عنه شيئاً سوى اسمه (اسعد) ووحيد أسرته ٠٠ و لكن قدراته و بأسه الذى دفعه مرة آخرى لطلوع النخلة و التضحية بحياته دون أن تعرف عن حياته غير ذلك ٠ و هذا فى قصته " النخلة السكوتى " ص ٨١

القاص هنا يفضح بتأملاته الصامته عالماً متناقضاً متصلاً بنظام مشبع بالقيم الروحية و المادية ٠ و ليس من الغريب أن يختار القاص المسجد مكاناً لأحداث قصته (رائحة – صورة متأرجحة " و لا الفجر زمناً لتلك الأحداث فهو بذلك يريد أن يظهر التناقض بين مكانين و زمنين ، العالم خارج المسجد و العالم داخله ، و العالم فى نهاية الليل و العالم فى نهاية النهار ٠

و تنتهى القصة بتجمع الناس على خبر مزعج و هو موت والد البطل فى القصة ٠

** <u>**الاتجاه فى مسار الأحداث :**</u>

فيما يمضى البطل سامعاً لحناً حزيناً من بعيد ، و هذا الاتجاه لمسار الأحداث يضع كل الأشياء فى تعارض واضح فالشخصية الرئيسية التى تنفجر ذكرياتها لحظة دخول المسجد و صلاة الفجر فتستعيد فى لمحة سريعة ذكريات أخرى مؤلمة و هذا يتضح لنا فى قصته " الوجوه المصبوغة " و التى تحمل عنوان المجموعة القصصية ٠٠ ص ٦٩ يقول :

" تعرف يا محمود كان الكبير كبير له هيبة و احترام عندنا نحن الصغار ، كان غيطى هو غيطك ، كلنا نزرع و نحصد معاً ، يا سلام كانت أياماً جميلة " ٠

هنا نجد القاص يتعبد فى نوع من التفرع لاستعاضة الماضى الجميل و يشرك المكان فى تاريخه و ذكرياته فالمكان و الشخصية يتصلان بعصر فى طريقة إلى الإنقضاء ، و لا سبيل لسرد تلك النهاية المأساوية ٠

يقول القاص :

" كلنا خارجين فى التو من المسجد بعد صلاة العصر ، تمرق سيارة فارهة من أمامنا تثير الغبار فيزكم أنوفنا ٠٠ "

و هى فى إشارة إلى تغيير جلد " كمال " بعد عودته من العمل فى الخارج و تحكمه فى الناس بهداياه و عطاياه حتى من أرادها وافقوه عليها رغم بلوغه الأربعين بسبب رائحة النفط و دنانيره اللامعة و الثمينة ٠

<u> المغزى الدلالى فى القصص :</u>**

هنا يرد النص أن يبذر الإحساس بأن هنالك عالما أليفا و مشبعاً بالقيم و الذكريات لكنه مهدد بالزوال بسبب الأموال و تحكمها فى نفوس بعض البشر و مهما حاولنا أن نوقف زحف الزمن الكاسح فلابد من نهاية لكل شئ لأن النص يشعر المتلقى بأنه يأسف على النهاية التى أنتهى بها حال قريتهم فذلك إنما يدل على أن عصر التماسك و التلاحم قد انتهى بما فى ذلك القيم المتصلة به ٠ لكنه لما يزل يحن إلى المرحلة المتأصلة للآباء و الأجداد و ينشد القاص عودتها ٠٠٠ و هذا هو المغزى الدلالى لعنون القصة ٠

يستعين القاص فى النصوص التى بالمجموعة القصصية بأساليب سردية متنوعة ، منها الوصف المشهدى المحايد الذى يختبئ فيه الراوى العليم و يعرض أوصافه و معلوماته : (بزغ القمر باهتا على هذه القرية التى تبدو كعجوز شمطاء ترتدى ثوباً بالياً ، و استطاع أن يبدد ظلمه الغسق التى حلت) من قصة " الحلم المعبق بدخان البخور " ص ٨٧

لكن هذه الصيغة السردية التقليدية المحايدة تنتهى فجأة ، و تحل مكانها صيغة أخرى تعتمد المخاطبة ، و بذلك تبدأ الأحداث بالتطور ثم سرعان ما تحل الصيغة التكرارية للسرد ٠ (ها أنا اقتربت من النور و لكن يبدو أنه يهرب منى مبتعداً ٠٠ و لكن ذلك لم يضعف من قوة إرادتى الصلبة و لابد أن الحق به ٠٠ و ها أنا اقترب من النور ٠٠٠٠ و مع اقترابه بعد سحيق ٠٠) قصة " الفجر الهارب " ص ٩٦ ٠

<u> المناجاة الداخلية فى السرد : –</u>**

كان " جيرار جنيت " قد وصف هذه الصيغة السردية التكرارية ، بأنها نوع من التواتر الذى يقدم فيه القاص قصة واحدة لما وقع مرات لا نهائيه (الموت – القرية – النخيل – الترعة – الجوزة و المعسل) ٠

فالموت تكرر فى معظم القصص لكن الراوى يقدم كل ذلك فى إشارة واحدة على أنه ما أن تنتهى هذه الصيغة إلا و ينتقل السرد إلى أسلوب المناجاة الداخلية ليتكشف من خلاله موقف البطل من العالم الذى هو فيه ٠

و اقفل القصص بالسرد الموضوعى الذى تعتبر أداته ضمير الغائب ٠٠٠٠ و الملاحظة الجديرة بالإشارة هنا أن هذه النصوص المكثفة تستعين بأساليب سردية متنوعة ، توظف بيسر بالغ فى خدمة الحدث و الشخصية و لا

يمكن الانتهاء من هذه الوقفة التحليلية الموجزة لمجموعة " الوجوه المصبوغة " للقاص " أحمد الليثى الشرونى " دون الإشادة العامة بها بوصفها نصوصاً قصصية يعد صاخبة بالكثير ٠

و **أحمد الليثى** حريص على توصيل أفكاره إلى المتلقى و لذلك ابتعد عن الوقوع فى الأشكال الفنية الغامضة التى تفسد العمل الفنى و ابتعد أيضا عن استخدام الألفاظ و التراكيب المعقدة الغاضمة التى تقف حاجزاً بين المتلقى و بين فهم القصة ٠

و حرصاً منه على تقديم الجو العام للقصة فإنه يستخدم الألفاظ الأسوانية الدارجة التى لا تستخدم إلا فى الأرياف فنجد " السباخ – الترعة – يا شمس يا شموسة خدى سن الحمار و هاتى سن الغزال – المداس – الزير – دكته الخشبية – ما أثقلك يا ليل على العليل – راح الجنينة يملأ القدح طايب خولى الجنينة قفل على العايق – يا خاله نعيمة – ازيار – البلح طاب – الفلكة – الحصيرة – الخيمة – المصطبة ٠

إن القصة القصيرة كالقصيدة ٠٠ و لذا لجأ " **أحمد الليثى** " إلى التركيز و التكليف و البعد عن الاستطراد و لذا نجد أسلوبه كثيراً ما يصل إلى اللغة الشعرية بما يحويه من ألفاظ رقيقة و يرجع هذا إلى وضوح الرؤية لأنه قاص مؤمن بالكلمة و رسالتها و لذلك فهو لا يتسرع فى كتابة قصصه و لكن يتانى فى كتابتها و يظل يراجعها حتى يرضى عنها تماماً ٠

إن الأديب " **أحمد الليثى** " يضع يده دائماً على نبض مجتمعه ٠٠٠ يعايش أحداثه و هذا من قيمة الأدباء الحقيقيين الأوفياء ٠

انتهت

تذكرة

١) شميث " دراسة علمية للسرد الأدبى " – النظرية و التطبيق " ضمن الكتاب الجماعى السميائيات السردية و النصية ٠ بيروت – ١٩٧٣ م

٢) التواصل الأدبى " مجلة الفكر العربى المعاصر " بيروت – ترجمة نزار التجدينى ، عدد ٤٦ صيف ١٩٨٧ ص ٥١ – ٦١ ٠

٣) أ ٠ إبراهيم سعفان " نظريات نقدية فى القصة القصيرة و الرواية " الهيئة العامة المصرية للكتاب ١٩٨٥ م ٠

٤) د ٠ صلاح فضل ، شفرات النص " بحوث سيميولوجية فى شعرية القص و القصيدة " دار الفكر القاهرة باريز ١٩٩٠ ص ٨

٥) د ٠ محمد الهادى الطرابلسى " جمال الكلام و الكلام على الجمال " مجلة علامات فى النقد الأدبى ٠ الجزء الأول المجلد الأول جدة ١٩٩١ ص ٥١ – ٥٩ و المقال نفسه منشور ضمن كتابه تحاليل أسلوبية (تونس ١٩٩٢) ص ١٧١ – ١٩٢ ٠

